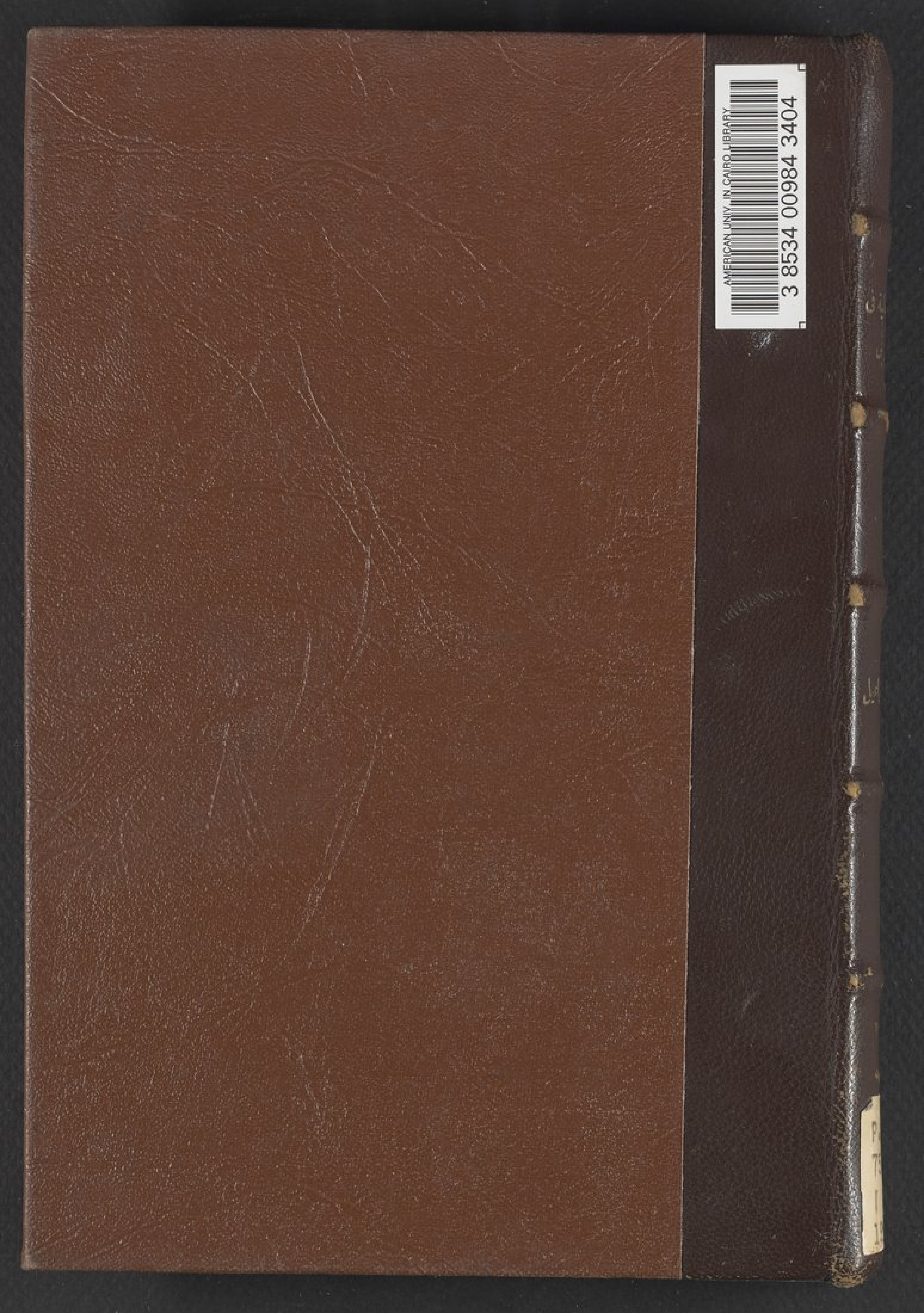
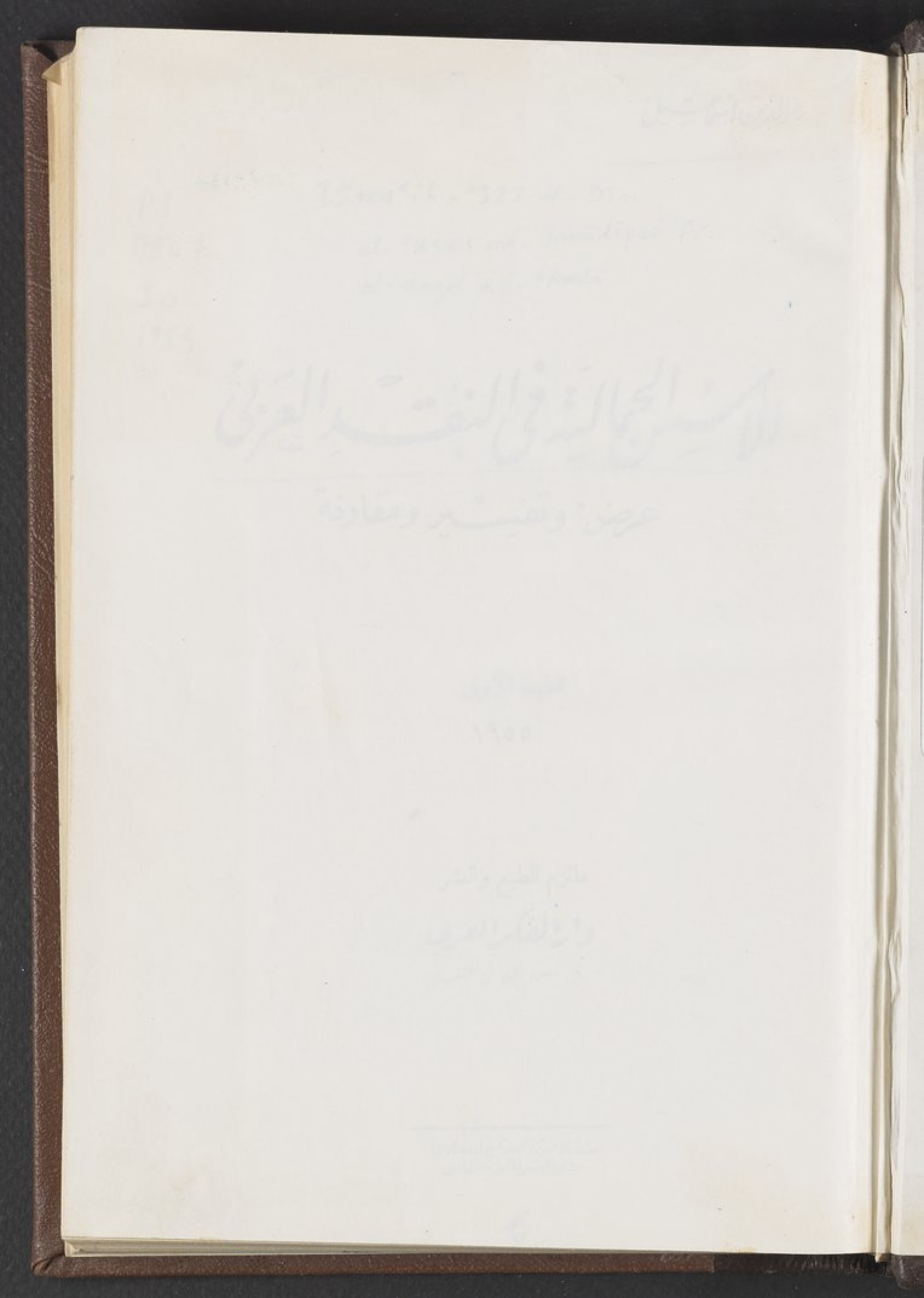

AMERICAN UNIV. IN CAIRO LIBRARY
3 8534 00984 3404



TY

ال

عز الدين إسماعيل

الأسس الجمالية في النقد العربي

عرض وتفسير ومقارنة

الطبعة الأولى

١٩٥٥

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربي

١ ش جواد حسني

مطبعة الاعتماد بمصر تليفون ٤٥٥٤٥
شارع حسن الأكبر - عابدين



الإهداء

إلى الذين يدينوننى بحياتى وفكرى . . .
أهدى هذا الكتاب .

عز الدين إسماعيل

٢٨ مارس ١٩٥٥

فهرس تفصيلى

صفحة

الباب الاول

نظرية الجمال والاسس الجمالية للنقد

الباب الثانى

الأسس الجمالية فى النقد العربى

الباب الثالث

التفسير

صفحة

الباب الرابع

المقارنة

لقد عرض هذا الكتاب لتصورات نقدية غربية كثيرة، او على وجه الدقة ترجم العديد من الكتب الأجنبية. ثم مرّ مروراً سريعاً على التصورات النقدية العربية في ضوء تصوراته عن الأدب الأجنبي، فجاءت النتيجة قاصرة كل القصور.

ولو حذفنا ما ترجمه الكاتب، فلن يبقى من الكتاب شيئاً كثيراً. ونتطلع الى القادم يأتينا بشيء أكبر من هذا !!

افتتـــاح

طالب مخلص من الجامعة

افتتاح

الفترة التى نجتازها الآن فى حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجة ، ولكنها رغم ذلك — أو بسبب ذلك — غاية فى الخصوبة والوعى بالمشكلات الكبرى . فنحن الآن فى فترة تتصارع فيها القوى المختلفة ، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب . وتتركز هـذه القوى فى الصراع بين القديم والجديد ، وبين الشرق والغرب .

وفى هذا الصراع تبذل المحاولات العديدة من الطرفين ؛ تلك المحاولات التى لم تبدأ بالأمس القريب وإنما ارتبط ظهورها بمطالع القرن العشرين . ففى هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة ، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية . ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعياً وطرافة هى تلك التى استمدت الأصول والمبادىء من الآداب الأوربية ، وراحت تنظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبى .

وقد كان للعقاد والمازنى أثر كبير فى هـذه الحركة ؛ فقد حاولا أن يقدما مفهومات جديدة للشعر استمداها من ثقافتهما الانجليزية وتأثرا فيها بصفة خاصة بهازلت . يتضح ذلك عند المازنى فى كتابه : الشعر ؛ غاياته ووسائطه » (١٩١٥) ، وفى « الديوان » الذى أصدره العقاد والمازنى معاً ، وفى كتاب العقاد « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ، وما تلا ذلك من دراسات له .

وكان طبيعيا أن يصطدم الفريقان ، وأن يلاقى أصحاب الثقافة الغربية عنتاً كبيراً فى تثبيت قواعدهم وإقناع العقول بآرائهم وأفكارهم .

وبالأمس يتجدد الصراع ، ولكنه فى هـذه المرة يبدو أكثر طرافة ، لأنه ينشب بين المجددين القدامى والمجددين المحدثين . وكان من الممكن ألا ينشب صراع بين المجددين بعامة لولا أن هاهنا فرقا بين القدامى منهم

والمحدثين ، فالقدامى منهم اتصلوا بالأدب العربى القديم وتكونت لهم به معرفة على نحو ما ، أما المحدثون فصلتهم بالآداب الغربية أقوى من صلتهم بالأدب القديم ومرفقتهم بهذا الأدب القديم أقل بكثير . وهذا الفرق بين الفريقين هو الذى ترك الفرصة لقيام نزاع جديد حول ماهية الأدب والفن بعامة، وحول المشكلات الجزئية المتفرعة عن هذه القضية الكبرى .

هذا الصراع المتجدد كان دائما يولد نقداً أوكلاما فى نظرية النقد ، ولم يكن ينتج أدباً ، حتى ليستطيع الإنسان أن يقول إننا نجتاز عصراً نقدياً أكثر منه أدبياً . ولإحساس تلقائى بهذه الحقيقة وجدتنى أنصرف منذ أول عهدى بكلية الآداب إلى النقد الأدبى والدراسات النقدية ، ولكننى — بعد المضى خطوات — وجدت أمامى ميداناً فسيحاً لا يمكن أن يلم الإنسان بأطرافه فى وقت وجيز .

ومنذ ذلك الوقت كرست حياتى لدرس النقد ، تاريخه ونظرياته ، إيمانا منى بحاجتنا الماسة إلى العمل الدائب فى هذا الميدان حتى تتضح أمامنا معالمه ، وحتى نقيم لأنفسنا بناء ذوقيا وفنيا على أسس واضحة مفهومة مدروسة .

ولقد اتخذت لى فى ميدان النقد منذ ذلك العهد طريقاً واحداً ولكنه كان فيما يبدو أشق الطرق ؛ فقد استهوتنى الدراسة الجمالية حين يربط بينها وبين النقد . وهذه المحاوله من الربط بين الدراستين وإن لم تكن جديدة فإن الذين قاموا بها نفر قليل بالنسبة لمن يمكن إحصاؤهم من الفلاسفة والنقاد عبر التاريخ . وربما كانت أنضج هذه المحاولات هى التى ظهرت فى العصر الحديث. ولكن هذه المحاولات على ما لها من أهمية كانت محاولات جزئية بحسب الميادين المختلفة التى يعمل بها المفكرون كميادين علم النفس والأخلاق والاستطيقا النظرية والاستطيقا التجريبية . . . الخ ، فالدارسون فى هذه الميادين يربطون بين الأدب أو الفن بعامة وبين كل من هذه الميادين . وليس هناك حتى اليوم — فيما أعلم — سوى هذا البحث الذى نتقدم به

اليوم ، يجمع بين هذه الميادين المختلفة ، فيدرس الأسس الجمالية المختلفة التى تقوم عليها أنواع الأحكام النقدية للأدب والفن بعامة ، مع دراسة تطبيقية تصور لنا النقد الأدبى عند العرب والأسس الجمالية التى استند إليها ، فضلا عن الأضواء التى حاولنا إلقاءها على هذه الأسس سواء بتفسير قيامها أو بمقارنتها بالمفهومات والمشكلات الكبرى التى يتحدث فيها نقاد الأدب والفن من الغربيين بخاصة فى عصرنا الحديث . والكتاب الوحيد الذى حاول دراسة الأسس النقدية وأعنى به كتاب ستيفن كبرن بپر (S.C. Pepper) «أسس النقد فى الفنون (The Basis of Criticism in The Arts)» ، هذا الكتاب – وإن أفاد من المعرفة الإنسانية بشتى ألوانها – جاء مصوراً لفلسفة المؤلف الخاصة . ولاريب فمؤلفه أستاذ الفلسفة وعلم الاستطيقا بجامعة كاليفورنيا . وتقوم محاولته على أساس أن الناقد الحق هو ذلك الذى يجمع إلى الخبرة بالأعمال الأدبية فلسفة جمالية ، وأن الحكم على القيمة الجمالية فى العمل الفنى يتمثل فى إخضاعه لصرامة مفهومات القيمة الجمالية ، تلك المفهومات التى تميز أربعة من الفروض الأساسية فيما يختص بالطبيعة الصحيحة للحقيقة الجمالية والقيمة الجمالية . ونظرية الفروض الأربعة هذه التى أقام عليها نظريته فى أسس الأحكام النقدية فى الفنون نظرية سبق أن أفرد لها المؤلف نفسه كتاباً بعنوان (World Hypotheses) . وهذه الفروض الأربعة هى الطبيعية أو الآلية ، والسياقية (Contextualism) ، والعضوية ، والشكلية . وعنها تنشأ أنواع أربعة من النقد هى النقد الطبيعى أو الآلى ، والنقد السياقى ، والنقد الحيوى أو العضوى ، والنقد الشكلى . وداخل هذا الإطار المحدد يحصر بپر اتجاه النقاد ؛ فالناقد الذى يحكم بالحيوية أو العضوية يتطلب إدراكا حسياً متكاملا ، والناقد الذى يحكم بالشكلية يتطلب إدراكا حسياً عادياً ، ويتطلب الناقد السياقى إدراكا حسياً واضحاً ، أما الناقد الذى يحكم بالآلية فيتطلب إدراكا حسياً مفضلا . وهذه المطالب الحسية لها أثر كبير على محتوى الشىء الحسى الذى ينظر إليه

تبعاً لهذه الألوان من التفسير . هذه المطالب الحسية تأتى نتيجة لتفسيرات القيمة الجمالية الكامنة فى تلك الفروض الكونية الخاصة . وبذلك يؤثر الحكم الحسى والحكم على القيمة أحدهما فى الآخر تأثيراً كبيراً .

ويبقى بعد ذلك أن هذا الكتاب كان يتحدث عن الأسس النقدية فى الفنون ، أى بصفة عامة ، ومن هنا كان نظريا أكثر منه تطبيقياً . ولسنا بذلك نريد أن نعطى بحثنا هذا أهمية لأن جانب التطبيق فيه واضح ، فربما كان ذلك الكتاب أنضج من حيث مستواه الفكرى ، ولكن الذى نريد التنبيه إليه هنا — وهو الجديد فى محاولتنا — هو أن التطبيق عندنا قد ارتبط بالتاريخ نوعاً من الارتباط حين استمد نماذجه وأحكامه من النقد العربى القديم بشتى ألوانه . وبذلك نكون فى الوقت الذى صورنا فيه الأسس العامة للنقد قد صورنا النقد العربى والأسس التى قام عليها . وهذا هو أول خط عريض فى المنهج ؛ أن نصور الأسس الجمالية للنقد بعامة ، سواء أكان نقداً للأدب أو الفنون الأخرى التعبيرية منها والتشكيلية ، ثم نحاول تبين هذه الأسس فى النقد العربى القديم ، كيف تمثلت ، وإلى أى حد كانت أسسا للأنواع المختلفة من الأحكام النقدية .

ويقف بنا تصوير الأسس الجمالية أمام مشكلتين جماليتين لا يمكن المضى قبل الفراغ منهما ، الأولى هى الفرق بين الجميل والاستطيق ، والثانية هى مفهوم الجمال والقبح . وفى الفصل الأول من الباب الأول نبحث المشكلة الأولى ، وفى الثانى منه نبحث المشكلة الثانية ، ثم نمضى بعد ذلك فى الفصل الثالث إلى تصوير الأسس الجمالية المختلفة من واقع المادة التاريخية التى عرضناها فى الفصلين السابقين . وهكذا يستقل الباب الأول بالجانب النظرى . حتى إذا كنا فى الباب الثانى جاء دور التطبيق ، فرحنا نتبين تلك الاسس فى النقد العربى القديم . ولكن المضى إلى ذلك لم يكن ميسراً قبل الفراغ من عرض النظرات الجمالية عند العرب (ولم نقل النظرية لأنهم لم يؤلفوا نظرية فى

الجمال وإن تكونت لهم نظرية فيه بحكم التجارب وظروف الحياة هى التى عنينا بتصويرها) ، وماكان لهذه النظرات من صدى فى النقد الادبى وفى مفهوم الأدب ذاته . وعلى هذا يستقل الفصل الاول من الباب الثانى ببحث النظرية الجمالية عند العرب ، أو لنقل ببحث الخصائص المشتركة لأحكامهم النقدية .

وقد كان من الممكن أن ينتهى بنا البحث هنا ولكننا لم نشأ منذ اللحظة الاولى أن نصور فقط ماكان ، على النحو الذى يتمثل لنا ، بل إن هدفنا الرئيسى هو أن نجنى من هذا التصوير مايمكن من الفائدة ، وهذامافات كثيرا من الأبحاث التى تناولت النقد العربى أو الأدب العربى بالنقد — إن لم نقل جميعها . وهذه الفائدة التى ننشدها فائدة يمليها الروح العلمى الذى لايقنع بتصوير الحقائق بل يستهدف تفسير هذه الحقائق والتعليل لها . ولهذا أفردنا الباب الثالث من هذا البحث لتفسير الموقف الجمالى كما تمثل لنا من خلال الأسس الجمالية فى النقد العربى كما صورناها فى الباب السابق . وقد التمسنا هذا التفسير فى مقومات الحياة (الطبيعية والإجتماعية) وفى الجنس وفى اللغة .

وفى الفصل الأول من هذا الباب نبحث المؤثرات العامة ، وفى الفصل الثانى منه نبحث المجتمع واللغة . وبهذا نكون قد ألقينا كثيراً من الأضواء على ماسبق فى الباب الثانى من حقائق . ولكننا رأينا الفائدة تكون أتم عندما نلقى على تلك الحقائق ألواناً جديدة من الأضواء ، بأن نقرن المفهومات القديمة إلى المفهومات الجديدة أو المعاصرة ، أو بعبارة أخرى حين نربط بين الماضى والحاضر ، فنعرف ما فى الجانبين من قيمة ، وما فيهما من نقص . وحين نتمثل القديم والجديد تمثلا صادقا على هذا النحو يكون من العبث إضاعة الوقت فى الازراء على هذا والانحياز إلى ذلك ، وإنما سيدعونا الوعى الرشيد إلى تركيز مجهوداتنا فى البحث المجدى النافع الذى ينشد الحقيقة . ونستطيع أن ندعى أن هذا الباب من المقارنة ، فضلا عن قيمته السابقة ، لم يسبق له نظير فى المؤلفات العربية ؛ لأن ما ظهر لدينا حتى الآن من كتب الأدب المقارن لا يعدو أن

يكون عرضا لنظرية الأدب المقارن ، أو دراسة تطبيقية خاطئة ، لأنها تقوم على عقـد المقارنة بين المعانى الجزئية فى عملين أدبيين ، أو بين العملين فى مجموعهما، وحقيقة الأدب المقارن تقوم على عقد المقارنة بين الظواهر الأدبية الكبرى . ولذلك أفردنا الفصل الأول من هذا الباب لمقارنة مفهوم الشعر عند العرب – وهو المفهوم الذى شكل نظرتهم الجمالية وحدد موقفهم الجمالى – بالمفهوم العام السائد فى العصر الحاضر . وبهذا ازداد المفهوم القديم وضوحا ، كما اتضحت الفروق الجوهرية بينه وبين المفهوم المعاصر . أما الفصل الثانى والأخير من هذا الباب فقد استقل ببحث نظرية الفن للفن ؛ تلك النظرية التى نجدها متمثلة على نحو ما فى الاتجاه الجمالى العام للأدب والنقد العربى ، والتى يمقتها العصر الحاضر ، سواء فى الشرق والغرب . ومعروف أن هذه النظرية لقيت رواجا فى القرن التاسع عشر . وقد أدت هذه المقارنة إلى الوقوف عند الفروق الدقيقة التى تميز نظرية الفن للفن العربية عن النظرية الحديثة .

وقد أجملنا نتائج كل ذلك فى الخاتمة . ولسنا نود أن نسبق البحث هنا بأن نعرض مشكلاته الكبرى والجزئية لأن هذه المشكلات – فيما نعتقد – ستأخذ مكانها من البحث ، وستظهر فى الوقت المناسب دائما بحسب الخطة التى رسمناها لهذا البحث . وقد كان أصعب من البحث نفسه رسم الخطة ، لا لأن ذلك حقيقة عامة ، بل لأن الميدان الذى سنعمل فيه ليس من السهل أن يهتدى فيه إلى سبيل . فأى شخص – كما يعتقد بحق بارتلت – يقرأ كثيراً مما كتب فى الاستطيقا لا بد أن يصدمه تضخم الحقائق من جهة ، ونقص النهائية فى النتائج التي تصورها الحقائق من جهة أخرى . ولهذا السبب يبدو له أن أكثر المشكلات نفعا للاستطيقا فى الوقت الحاضر هى مشكلات المنهج .

وأحب ألا يفوتنى هنا الإشارة إلى المحاولات السابقة التى حامت حول هـذا الميدان ولكنها لم تقع فيه أو لم تقع منه على الصميم . من ذلك « تاريخ

النقد الادبى عند العرب » للاستاذ طه أحمد ابراهيم ، وكتاب « النقد الادبى » للدكتور أحمد أمين ، فهما ينزعان إلى تأريخ النقد العربى . أما محاولة الدكتور محمد مندور فى كتابه « النقد المنهجى عند العرب » فتأخذ صورة أخرى وإن كانت تنزع كذلك نزعة تاريخية ، لانها تدرس أمهات كتب النقد من حيث ما فيها من مبادىء وما سارت عليه من منهج . وعنده كذلك نلمس محاولات للمقارنة . ولعل أقل هذه الدراسات قيمة كتاب الأستاذ بدوى أحمد طبانة « دراسات فى نقد الأدب العربى » (١٩٥٣) ، فمحاولته لا تعدو سرد النصوص القديمة وعرضها عرضا تاريخيا . وأفضل منها دراسة الأستاذ نسيب عازار « نقد الشعر فى الأدب العربى » (١٩٣٩) ؛ فهى محاولة تناول فيها المؤلف النقد العربى تناولا تاريخيا فقسمه إلى أطوار ثلاثة ، ثم تناولا موضوعيا ، فوقف مع النقاد العرب عند أهم مشكلاتهم النقدية التى أثاروها . وكانت هـذه المحاولة تتم لو أنه بحث هذه المشكلات على ضوء ماعرضه فى التوطئة من مشكلات النقد الأوربى .

وبجانب هذه الكتب التاريخية لا نعدم الكتب التى تهتم بالجانب النظرى . وبعض هـذه الكتب تنقصه الأصالة لأن مؤلفيه لم يتصلوا بالنظريات فى مصادرها الأولى . ولعل أنضج المحاولات فى هذا السبيل كتاب الأستاذ أحمد الشايب « أصول النقد الأدبى » ؛ فقد درس فيه ما يسمى بنظرية الأدب ، كما تناول مشكلات النقد الأدبى المختلفة . وتظهر فى الكتاب محاولة لجمع بين التراثين العربى والغربى فى فهم مشكلات الأدب والنقد .

أما الكتب المنهجيه ؛ أى التى ترسم المناهج لبحث الفن الأدبى فكتاب « فن القول » للأستاذ أمين الخولى يقف وحده فى هذا الميدان .

على أن النزعة التى تبدو متغلبة فى السنوات الخمس الأخيرة هى النزعة النفسية فى دراسة الأدب . وقد ظهر فى هذا الميدان عدة كتب قيمة نذكر

منها كتابه « علم النفس الأدبي » للأستاذ حامد عبد القادر ، وكتاب « الأصول الفنية للأدب » للأستاذ عبد الحميد حسن ، وكتاب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » للأستاذ محمد خلف الله . وربما كان أنضج هذه الدراسات وأعمقها كتاب « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة » للأستاذ مصطفى سويف . على أن هذه الكتب التى تنزع منزعاً نفسياً — وإن ألقت أضواء كثيرة على الذوق ومكوناته والعمل الفنى وعناصره وكيفية بنائه — لا يمكن أن تعد كتباً نقدية أو جمالية ، لأنها لا تبحث القيمة .

أما كتاب الأستاذة روز غريب « النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى » (١٩٥٢) الذى حازت به درجة الماجستير فى الآداب فقد كان أقرب المحاولات من الميدان الجمالى إن لم يكن قد وقع فيه . وكثيراً ما كانت المؤلفة تضع المقدمات ولا تستنتج منها . وقل أن تظفر المقدمات منها بفحص أو درس مستفيض . وقد وقعت فى الجانب النظرى على مشكلات جمالية جوهرية كجمال الفن وجمال الطبيعة (مما درسناه بإفاضة فى بحثنا هذا) ولكنها لم تفد من ذلك الجانب فى تصويرها للنقد العربى فائدة كبيرة . وهى فى القسم الخاص بالنقد العربى كثيراً ما تستخدم النص فى غير موضوعه دون أن توجهه أو تبين وجه إيراده . ولعل قلة خبرتها بكتب النقد العربى ، وكثرة النصوص ، هى السبب فى كل هذا . ولكن نعود لنقرر أن هذا الكتاب — رغم صغره — يدل دلالة واضحة على تفتح الوعى الجمالى وبداية نضوجه فى العالم العربي . ونرجو أن يضيف بحثنا هذا حلقة جديدة فى سلسلة هذا الوعى الجديد .

* * *

ولا يفوتنى هنا أن أقدم جزيل الشكر لمن قدموا إلى المعونة فى هذا

البحث ، وأخص الدكتورة دولت صادق لتفضلها بقراءة فصل المؤثرات العامة والأستاذ الدكتور سليم سالم لترجمة النصوص اليونانية واللاتينية . أما الأستاذ الدكتور مهدى علام فلولا ملاحظاته القيمة وتوجيهاته السديدة لما كان من الممكن أن يخرج هذا البحث على هذا النحو .

الباب الاول

نظرية الجمال والاسس الجماليه للنقد

الفصل الأول

الاستطيقا والجمال

يبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالفن والمشكلات المتعلقة به كانت محدودة عند اليونان ، وليست من الوفرة التى تستتبعها الدراسة الواسعة لهذه المشكلات كما حدث فيما بعد [١] . ففى القرن السابع عشر مثلا وجد كثير من المصطلحات المتعلقة بالفن بين الدارسين سواء منهم العقليون [٢] والتجريبيون [٣] . ولعله من الأدلة على هذا أن لفظة مثل لفظة « المحاكاة » تستحوذ على أكبر قدر ممكن من تفكير أفلاطون وأرسطو فى ميدان الفن . ومن الصحيح أن كلا منهما قد كون لنفسه مذهباً فى الفن من خلال دراسته لنظرية المحاكاة ، وأنهما شغلا بها المفكرين بعدهما حتى الطبيعيين [٤] فى القرن التاسع عشر ، ولا أدرى إن كان مايزال لها أثرها الفعال حتى اليوم . صحيح هذا كله ، ولكن طائفة الاصطلاحات التى حركاها فى ميدان الفن كانت ضئيلة مما جعل تصورهم لبعض المسائل المتعلقة بالفن تصوراً غير قريب من الصواب . وأول ما يلاحظ على نظرية الفن عند أرسطو ، أنه لم يضع نظرية الجمال وإنما

---

(١) راجع : Croce B. – Aesthetic, 2nd. impr. of 2nd. ed., Vision Press & Pater Owen, 1953, p. 198 ff.

(٢) Rationalists

(٣) Empericists

(٤) Naturalists

اقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفن . وفرق كبير بين فكرة الجمال وبين نظرية الفن[١] » .

وحين تتفرع هذه المسائل يبدو هذا التصور واضحاً ، « فلم يكن عند الإغريق المتقدمين كلمة يطلقونها على « الخيال » . وقد استعمل فيلوستراتس كلمة (Fantasia) ، على حين أنها لا تعنى عند أرسطو سوى الإدراك الحسى الضعيف[٢] ، بمعنى التذكر شبه الباهت لشيء سبقت معرفته . وقد كان الشعور بالحاجة إلى كلمة تعنى « الخيال » ، مرهصا بتقدم ملحوظ للنظرية الجمالية[٣] » .

هذا المثل يبين لنا بوضوح كيف أن النظرية الجمالية لم يكن من الممكن قيامها كاملة عند الإغريق ، لأن بعض التصورات الأساسية ، والتى لا تقوم النظرية الجمالية إلا بعد الفراغ منها ، لم تكن متوافرة فى أيدى الباحثين . وحين نقول الجمالية نكون عرضة لنوع من اختلاط المفهومات التى لا سبيل إلى المضى فى هذا البحث دون الوقوف عندها ورسم الحدود الواضحة بينها . فالواقع أن أحداً لا ينكر أن اليونان قد عنوا بالجمال عناية فائقة . وكان الجمال — بجانب الخير والحق — أهم مايشغل فلاسفتهم ومفكريهم . وفى محاورات أفلاطون مادة وفيرة فى محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته . ولكن هل النظرية الجمالية هى تلك المحاولات التى نجدها فى محاورات أفلاطون حول الجمال ؟ هذا هو أول حد نريد رسمه .

— ٢ —

والحقيقة التى نريد أن نقررها هى أن اليونان قد عرفوا الجميل (the beautiful) بصورة أو بأخرى ، ولكنهم لم يعرفوا الاستطيق

---

(١) عبدالرحمن بدوى : أرسطو ، مكتبة النهضة ط ٣ سنة ١٩٤٤ ، ص ٢٦٧

(٢) feeble perception

(٣) Denniston J. D. – Greek Literary Criticism ; London & Torento 1924, p. XX introd.

(the aesthetic) أو هم — بعبارة أدق — قد عرفوا لفظة الجميل ولم يعرفوا لفظة الاستطيق بالمعنى الذى سنصادفه عند باوجارتن[١]. ويقول كروتشه إن أى إنسان يصف منظراً بأنه جميل — حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك الجسم فى نشاط وتغطى الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها مساحنونا — فإنه لا يتكلم فى شىء من الاستطيقا[٢]. ولذا يمكن الكلام على فلسفة الجمال عند أفلاطون مثلا، ولكن ليس من السهل الحديث عن الاستطيقا الأفلاطونية. ولسنا فى حاجة إلى كثير من الجرأة لكى نقرر أن النظرية الاستطيقية لم تعرف عند اليونان بعامة. وفى حدود قراءتى لم أعثر على لفظة «استطيقا» أو «استطيق» فى الكتب التى تناولت تاريخ النقد أو التى تناولت تاريخ الجمال عند اليونان. وتجمع المصادر من جهة أخرى، على أن لفظ الاستطيقا أطلق فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية[٣]. وأول من أطلقه لهذا المعنى هو باوجارتن فى النصف الثانى من ذلك القرن، فأصبح يدل على علم يوازى ويكمل المنطق، واستقل عن الفلسفة وأصبح فرعا من فروعها[٤]. وربما حلا لبعض المعاصرين أن يقول عنه «إنه آخر طفل من الأطفال الذين ولدتهم الفلسفة[٥]». ومهما يكن من شأن هذه البنوة فقد أصبحت لفظة

---

(١) أنظر Baumgarten: Carritt: Philosophies of Beauty; Oxford: University Press 1931, p. 8.

(٢) Croce: Aesthetic, p. 198

(٣) sensous knowledge. ومعنى الاستطيقا من الناحية اللغوية هو دراسة المدركات الحسية sense-perceptions، وهو مشتق من αισθανομαι, αίσθησίς، بمعنى يدرك بالحواس. راجع: Encyclopaedia of Religion and Ethics; 2nd. impr. vol. 1, p. 154.

(٤) Baldwin: Dictionary of Philosophy and Psychology, vol. 1, p. 20. — وراجع أيضا: J. Trousset: Nouveau Dictionnaire Encyclopedique, vol. 2, p. 645.

(٥) Donald A. Stauffer: The Nature of Poetry; 1st. ed., New York 1946, p. 93.

استطيقا تدل على لون من الإدراك يختلف اختلافا جوهرياً عن التفكير الصرف[1] للعقل ، بل يتعارض معه[2] .

وقد ظهرت كلمة استطيقا للمرة الأولى على وجه التحديد فى البحث الذى نشره باومجارتن بعنوان Meditationes philosophicae de nunnullis ad poëma pertinentibus ، بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة ١٧٣٥ ، وقد جعلها اسماً لعلم خاص ، ثم تتابع ظهورها فى كتاباته[3] . ونحن نرى أن باومجارتن لم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوى الحرفى وهو دراسة المدركات الحسية . وظل هذا المعنى اللغوى متمثلا عند كانت فى الفصل الذى عقده بكتابه « البحث Gritique » والذى يناقش فيه زمكانية المدركات الحسية[4] . وهذا المعنى الحرفى هو الذى كان فى رأس باومجارتن عند ما عرف علم الاستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية ، ونظرية الفنون الجميلة ، وعلم المعرفة البسيطة ، وفن التفكير على نحو جميل ، وفن التفكير الاستدلالى (Scientia eognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis)[5]

فهناك إدراك حسى وتفكير صرف . وذلك الإدراك الحسى عند باومجارتن فيه كثير من العموض ، على حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح .وسبب هذا الغموض هو أن الجميل يكون فى الأجزاء الغامضة من الوعى البسيط . وبذلك أصبح هناك نوعان من المعرفة : معرفة حسية غامضة (استطيقا) ، ومعرفة عقلية واضحة (منطق) . « وتختلف الحقيقة المنطقية عن الاستطيقا فى أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا فى

---

(١) pure thinking. وأحيانا نجد « التفكير الواضح clear thinking »
(٢) أنظر : E.R.E., vol. 1. p. 154
(٣) أنظر : Croce : p. 212
(٤) انظر : E.R.E., vol. 1, p. 154
(٥) Jsrael Knox: The Aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer; Columbia University Press 1936, p. 4.

العقل[١] عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق ، وحينا فى ما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عند ما تكون استطيقا[٢] » .

على أن التفريق أو التعارض بين لونين من التفكير أو الإدراك قد يبدو فيه — من وجهة نظر استطيقية خاصة — شىء من التعسف إن لم يكن من الخطأ . قد يكون هذا التفريق مفيداً من الناحية التعليمية حين يراد إلى التمييز بين أسلوب وأسلوب ، فيكون هناك أسلوب بسيط وآخر مجمّل ، وأن هاهنا يحسن التعبير الحرفى وهاهنا يحسن التعبير الأدبى ، أو أن أسلوب الإستعارة الذى استخدم هنا غير مناسب . . . الخ ، ولكنه يظل تفريقاً متعسفاً يراد به إلى تعليم الناس فحسب . ولكن حينما لا يكون هناك اهتمام بالأصل العملى أو التعليمى المجرد لهذه التفريقات ، وتبنى مع ذلك نظرية فى الصورة (form) من حيث هى تنقسم إلى صورة بسيطة وصورة مجملة ، صورة منطقية وأخرى مؤثرة ، فإن ذلك معناه إدخال موضوعات بلاغية فى ميدان الاستطيقا ، وسوء فهم لحقيقة التعبير . التعبير لا يكون منطقيا البتة ولكنه يكون مؤثرا دائماً ، بمعنى أنه غنائى خيالى . ومن ثم لا يكون التعبير استعارياً لأنه دائماً أصيل ؛ فهو لا يكون بسيطا على الإطلاق بمعنى فقدانه الصنعة ، أو مجملا بمعنى كونه ينوء بعناصر خارجية ، ولكنه يكون دائماً مجملا بذاته أو فى ذاته (simplex munditiis) . وحتى التفكير المنطقى أو العلم ، مهما كان التعبير عنه - فإنه يصبح شعوراً وخيالا ، بمعنى أنه لماذا لا يمكن أن يكون الكتاب الفلسفى أو العلمى ليس صحيحاً فحسب بل جميلا أيضا . . . . ومن هذا نكشف عن الحاجة إلى الاستطيقا بجانب علم المنطق . ولكنه كان من الخطأ محاولة التمييز بين العلمين فى أثناء الحديث عن تعبير ينسب إلى واحد منهما فقط[٣] .

---

(١) intellect.

(٢) انظر : Croce :pp. 215 – 16

(٣) أنظر : Encyc. Brit., vol. 1, p. 268

ولعل فى وجهة النظر هذه رداً على القول بالتعارض والفصل بين الإدراك الحسى والتفكير الصرف حين ننقل ذلك إلى التعبير . وهى فى عمومها تنتهى إلى القول بأن التعبير فى كل لحظة من اللحظات يمكن النظر إليه من حيث هو منطق واستطيقى معا . وقد رأينا باومجارتن يأخذ بجزء من هذه الوجهة حين جعل الاستطيقا توازى وتكمل المنطق ، ولكنه ما يزال يفرق بين التفكير الصرف من حيث هو مصدر للمنطق وبين الإدراك الحسى المبهم من حيث هو أساس التفكير الاستطيقى .

ونلاحظ أن تعريف باومجارتن للاستطيقا من حيث أنها علم الإدراك الحسى قد تحور مع الزمن وإن كان تحوراً طفيفا . فكروتشة يعرفه بأنه الحدث المباشر أو الوجدان (intuition) ، وكيرت جون ديكاس (C. J. Ducasse) يعرفه بأنه « كل ما له صلة بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل (contemplation)»[1]، وسوريو — فى سبيل تأسيس استطيقا علمية — يعرفها بأنها « العلم الذى يضع تحت أجناس كلية المعارف الخاصة المتضمنة فى النشاط الفنى »[2].

وعند ديوت ه . باركر أن « الغرض من الاستطيقا أو فلسفة الفن هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل ، وتحديد العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى كالعلم والصناعة والأخلاق والفلسفة والدين . والاستطيقا بهذا الفهم تتميز تميزاً تاماً عن الدراسة التاريخية للفن ، تلك التى تهتم لا بجوهر الفن وإنما بتتابع المدارس والأساليب ونموها »[3].

وما يزال هذا العلم فى مرحلته المهوشة pre-copernican ... والسبب فى حاجة هذا العلم إلى الكمال يرجع إلى حقيقة أن أنواعا مختلفة من المناهج

---

(١) أنظر : Carritt : Philos. of B., p. 312

(٢) بدر الديب : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه ؛ رأى لإتين سوريو ، مجلة علم النفس ، فبراير ١٩٥٣ ، ص ٣٨١ .

(٣) Dewitt H. Parker : Aesthetics, published in Twentieth Centiory Philosophy, (ed. Dagobert D. Runes) p. 41.

قد فرضت من الخارج على هذا الميدان (كالمناهج الميتافيزيقية واللاهوتية والأسطورية والسيكلوجية - التحليلية والاجتماعية) . وهى بذلك تخلق أنواعا مختلفة من الاستطيقا ، ولكن ذلك المنهج الداخلى لم يستخدم ، وهو وحده الذى يستطيع أن يفيد من حيث هو إعداد لاستطيقا علمية حقيقية ، أى تحليل استطيقى بنوع خاص[١] .

وقد حاول كروتشة أن يبين كيف أن اسم الاستطيقا وإن كان جديداً يتضمن محتويات قديمة عادية ، فباوبجارتن « يشير إلى أرسطو وشيشرون فى الأساس الأول من أسس علمه ، وبعبارة أخرى يصل الاستطيقا بالبلاغة القديمة ، مقتبسا الحقيقة التى قررها بوضوح زينو الرواقى القائلة : إن هناك أصلين للتفكير ، التفكير الدائم الواسع وهو البلاغة ، والتفكير الموجز المحدد وهو الجدل dialect[٢] . وهو يوجد بين الأول والميدان الاستطيقى كما يوجد بين الثانى والميدان المنطق ... فالاسم الجديد خال من أى مادة جديدة[٣] » .

ولم يقل أحد ، ولا باوبجارتن نفسه ، إن علم الاستطيقا خلق من العدم . ويكفينا الاسم والتعريف اللذان قدمهما باوبجارتن ، لأن أهم ما فى هذا العلم كما تصوره باوبجارتن هو التحديد الواضح للميدان الذى يعمل فيه . فإذا كان اليونان قد تحدثوا عن الجمال والجميل المطلقين والنسبيين فقد كان من الواضح فى حديثهم طابع النظرة الميتافيزيقية ، تلك النظرة الواسعة التى جعلت من الجمال مبدأ علويا فعالا بجانب الحق والخير . أما الاستطيقا كما عرفها باوبجارتن فلا تتسع هذا الاتساع ، فهى لا تبحث فى جمال الأشياء النسبى أو الجزئى ولا فى علاقة هذا بذاك ، ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب

---

(١) F.H. Heinemann : Essay on Foundations of Aesthetics, Actualités Scientifiques et Industrielles; 840 (ed. Hermann & Cie., Paris 1939) p. 7.

(٢) (esse due cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, quod rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod dialectices.)

(٣) أنظر : Croce : p. 218

بالإدراك الحسى ، » ويتناول (كمال المعرفة الحسية مجردة عن أى فكرة)[١] ، وهذا اللون هو الجمال[٢] ، كما أن العكس ، أى نقص المعرفة ، هو القبح[٣]. ويجب أن نستبعد من جمال المعرفة[٤] جمال الأشياء والمادة[٥] الذى يختلط بها غالبا ولكن بطريقة رديئة تبعا لعادات اللغة ، ما دام من السهل بيان كيف أن الأشياء القبيحة يمكن التفكير فيها بصورة جميلة[٦] ».

وفى اللغة العادية يحدث الشعور أحياناً بالنفور من وصف تعبير ما بأنه جميل ما لم يكن تعبيراً عن شىء محبب إلى النفس (sympathetic) . ومن ثم كانت المعارضات الدائمة بين وجهة نظر الاستطيقى أو الناقد ووجهة نظر الشخص العادى الذى يستطيع أن ينجح فى أن يقنع نفسه بأن صورة الألم والرداءة (الانحطاط baseness) يمكن أن تكون جميلة ، أو أنها — على الأقل — لها الحق فى أن تكون جميلة ، شأنها فى ذلك شأن الممتع والخير good[٧].

والحق أنها مشكلة اللغة أولا وقبل كل شىء ؛ فهى التى أمدتنا بكلمة « الجميل » ، فرحنا نطلقها على الأشياء ، ونربط بينها وبين أمور كثيرة جعلتنا آخر الأمر نصادف صعوبة كبيرة فى محاولة تحديدها . ولفظة الاستطيقا محاولة

---

(١) perfectio cognitionis sensitivae, quà talis.

(٢) Pulcritudo.

(٣) Deformitas.

(٤) pulcritudo cognitionis

(٥) pulcritudo objectorum et materiae

(٦) (quacum ob receptam rei significationem saepe sed male confunditur ; possunt tupia pulcre cogitare ut talis, et pulcriora turpiter.) انظر : Croce ; p. 213

(٧) انظر : Croce, p. 84

واضحة وناجحة — إلى حد بعيد — فى تحديد ميدان خاص من ميادين بحث هذا الجميل وفصله عما يلتبس به عادة من ميادين أخرى . وقد كان باومجارتن يعى هذا تماماً عندما فصل الاستطيقا عن الميتافيزيقيا وعن المنطق ، وكذلك فصل بينها وبين علم النفس حين جعل مهمة هذا العلم « أن يمد الاستطيقا بالفروض فقط[1] » .

وبهذه المحاولة من التحديد تميزت الاستطيقا عن الجمال حتى إننا نستطيع أن ننتهى مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أن الاستطيقى ليس هو الجميل ، والعكس كذلك صحيح ، بل « إن الجمال ذاته أصبح ميداناً للاستطيقا[2] » فاختلفت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنسانى سواء بسواء .

— ٣ —

وقد قلنا إن كانت قد أخذ بالمعنى اللغوى الحرفى لكلمة استطيقا ، شأنه فى ذلك شأن باومجارتن . ويتضح ذلك فى كتابه « بحث العقل الخالص[3] (سنة ١٧٨١) ، فإنه يستعمل اللفظ للدلالة على علم المعرفة الحسية ، ولكنه كان يعتقد « أنه لا يمكن أن يكون هناك علم للجميل بالمعنى الدقيق . وتبعاً لذلك نجده يعطى اللفظ محتوى جديداً فيدل على علم المبادىء أو الصور القبلية[4] للإدراك الحسى[5] ، وتستطيع أن تستبدل به الزمان والمكان[6] .

---

(١) : Croce : p. 213

(٢) Baldwin ; Dictionary of Philosophy and Psychology ; vol. 1, p. 20.

(٣) Critique of Pure Reason.

(٤) apriori.

(٥) sensibility

(٦) أنظر : Baldwin ; vol. 1, p. 20

وحين يرتبط هذا الفهم للاستطيقا بالبحث العملى نجد منهجاً آخر هو المنهج البعدى[1] . فإذا كان المنهج القبلى ، يحدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجميل التى يجب أن يتفق عليها كل الفنانين فإن المنهج الآخر — البعدى — يحاول وضع القواعد العملية فى دراسة الأعمال الفنية القائمة والتى تمتع بجمالها[2] » .

وهنا يجدر بنا أن نتبين حداً آخر من الحدود التى تفصل بوضوح بين بين بحث مشكلات الجمال عند اليونان وبين الاستطيقا كما تمثلت عند باومجارتن وكانت والمدرسة الألمانية بصفة عامة . فاتساع الميدان — كما سبق أن أشرنا — فى بحث تلك المشكلات عند اليونان جعلهم يربطون بين الجمال والأخلاق[3] . ومهما تكن قيمة هذا الربط فإن فلاسفة الألمان المحدثين قد حاولوا — بفهمهم للاستطيقا وتحديدهم ميدانها — ، أن يستبعدوا كل الاعتبارات الأخلاقية من ذلك الذى سموه علم الاستطيقا . . . ويقرر كانت أن الإدراكات التى يصحبها فى العقل إحساس باللذة ، دون أى شعور بعلاقة أو اتصال ، هى وحدها مشاعر الجمال الحرة الكاملة ، وأن هذه المشاعر لا يمكن أن تخضع لأى إدراك عقلى ، أو أن ترتبط بالمناظر والأصوات الجميلة ، كالأمثلة التى يعطيها كانت من استمتاعنا بجمال زهرة .

ومن ثم فقد حاول أتباع كانت الذين يأخذون بمذهبه أن ينمو فلسفته الاستطيقية ببحث الحالات الفزيائية الدائمة التى تصاحب إحساسات اللذة العقلية ، بالبحث مثلا عن أى الأشكال الهندسية أكثر إمتاعاً للعين ، وإلى أى حد تنتج متعة الأذن من محتوى الأصوات المفردة فى الموسيقى ، أو من

---

(١) Posteriori

(٢) J. Trousset : Nouveau Dictionnaire Encyclopédique, vol. 2, p. 645.

(٣) Morality.

الفترات الصوتية الموزونة ، وما المعانى الأولية لترابط الألوان . وطبيعى أن كل الاعتبارات الأخلاقية قد استبعدت من هذا النوع من الأسئلة استبعاداً تاماً[1] » .

ومنذ كانت يأخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال[2] . وقد شهد القرن التاسع عشر حركة قوية فى ميدان الاستطيقا ، « وكان ظهور هذه الحركة فى أوربا كلها نتيجة طبيعية لنوع من التخصص فى كل ميدان ، ولزيادة الاهتمام بالفن عند بعض الجماعات . وقد ساقهم اهتمامهم بالفن إلى أن يشغلوا أنفسهم بالعناصر التى تعتمد عليها روعة الفن . وقد انتهوا إلى أن أثر الفن على الذوق المثقف لا يمكن أن يرجع إلى أشياء خارج الفن كالتهذيب الأخلاقى أو الموضوع الموجه . ومن هذه الوجهة جاءت فكرة الأشياء التى لم تكن فى نظر الأجيال المتقدمة سوى أداة للفن ، كالصورة والإيقاع والنغمة والرمز وهكذا . فلم تكن هذه الأشياء مجهولة فى الأزمنة المتقدمة ، لأن الشعر لم يخترع فى القرن التاسع عشر ، ولكن مهما بلغ مدى تذوقهم لها فإنها لم ينظر إليها بعين الاعتبار إلا من حيث إرتباطها بعوامل أخرى كان تقديرهم لها أبعد مدى . أما بالنسبة لهذه الفئـــة المحدثة التى لم تهتم بسوى التذوق الفني المثقف فإنه لم تكن هناك عناصر أكثر أهمية من هذه العناصر .

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قامت حركة قوية وبذل مجهود كبير لضم الاستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية[3] ، فنجد التجارب تجرى فى هـذا الميدان كتجربة فشـنر التى طلب فيهـا إلى مائة شخص أن يحددوا ما يختارون من بين مجموعة من المثلثات قائمة الزاوية ومرسومة على لوحة . وصحيح أن المربع والمعين والأشكال الهندسية بعامة عند المشتغل بالهندسة

---

(١) Courthope W. J. — Life in Poetry: Law in Taste. Macmillan, New York 1901, pp. 179—180.

(٢) Levin L. Schücking: The Sociology of Literary Taste, Kegan Paul, London 1944, tr. E. W. Dickes, pp. 23—4.

(٣) Charles Bernard: Esthétique et Critique; Edition Formes. Paris 1946, pp. 205—6.

غيرها عند المشتغل بالاستطيقا ؛ فقد لوحظ أن الشكل الهندسى الواحد يحدث فى المتفرج تأثيرات مختلفة بحسب الصورة التى يكون عليها ، فإذا كان مرتكزاً على أحد أضلاعه كان غيره عندما يرتكز على إحدى زواياه . وبهذا يكون عمل الاستطيقا الكشف عن الأسباب والتفسيرات التى تجعلنا نختار وضعا خاصا من أوضاع الشكل الهندسى ونفضله على الأوضاع الأخرى، فى حين أن الشكل نفسه لم يتغير فى ذاته شىء . وبعبارة موجزة أصبحت الاستطيقا — كما انتهى إلى ذلك سوريو فى كتابه «مستقبل الاستطيقا»[1] — هى علم الأشكال[2] .

على أن برنار — ونزعته صوفية ميتافيزيقية واضحة — يخرج تجربة فشنر السابقة من ميدان الاستطيقا ويدخلها فى ميدان آخر هو ميدان الإحصاء[3]. ودراسة استجاباتنا للأشكال تدخل فى نطاق الأبحاث النفسية[4] ، فى الوقت الذى يظل فيه بعض الباحثين — شارل برنار نفسه — يعترف للاستطيقا بطبيعة ميتافيزيقية . وبذلك تتوزع هذه العلوم وغيرها (علوم الطبيعية والفسيولوجى والاجتماع) ميدان البحث الاستطيقى . ولكن ليس معنى ذلك أن الاستطيقا تتميع وتذوب فى هذه العلوم ، ولكنها أقرب إلى أن تفيد منها . وإذا كان ذلك قد وسع من ميدانها ثانية فهو اتساع من جانب آخر .

وتتلخص الاستطيقا الحديثة فى أنها ، تتناول مجموعتين أساسيتين من المشكلات :

(أ) مشكلات التذوق الجمالى[5] ، (ب) مشكلات الإنتاج الفنى . وهذه المشكلات لا يمكن بطبيعة الحال أن يحافظ على تميزها دائما .

---

(١) L'Avenir de l'Esthétique

(٢) Charles Bernard : Esthétique et Critique, pp. 206 — 7.

(٣) Statistique

(٤) كفكا مثلا فى كتابه « مبادىء نظرية الجشتالط النفسية » ، راجع : مصطفى سويف فى كتابه الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ١٩٥١ ، ص ١٤٧ .

(٥) aesthetic appreciation

وتحت « ا » يمكن النظر إلى :

١ — المشكلات السيكلوجية والفسيولوجية ، كأصل الشعور الجمالى وطبيعته وعلاقته بالخيال والحس ، وأثر الترابط ، كالحالات والأسس النفسية للاثارة الجمالية ، متضمنة علاقة المثير بالحس ، والعلاقات الرياضية فى الأنغام المنسجمة ، وعلاقة الشعور الجمالى بالمشاعر الممتعة الأخرى وبالعمليات الحيوية ، وأخيراً الأهمية البيولوجية للشعور الجمالى فى تقدم المجتمع والجنس .

٢ — مشكلات تنشأ من تحليل الصورة والمحتوى للأشياء التى يحكم بجمالها ، أو لطبيعة الحكم الجمالى وأنواع الجمال ، كمسألة الطابع « الموضوعى » للجمال ، وهى من مسائل النقد الفنى الصحيح .

ويندرج تحت « ب » مسائل :

١ — غاية الفن أو طبيعته الجوهرية .

٢ — طبيعة الدافع الفنى[١] .

٣ — الخيال وصلته بتنفيذ الفكرة .

٤ — أصل الدافع الفنى ووظيفته فى تقدم الجنس .

٥ — تطور الفن .

وهاتان المجموعتان الرئيسيتان من المشكلات (ا) و (ب) غالباً ما يجرى الحديث عنهما من حيث هما تهتمان إلى حد بعيد بالفن من « وجهة نظر المتفرج » ، فى مقابل الفن من « وجهة نظر المنتج » .

والمشكلات التى تندرج تحت (ا) — ٢ — تشبه المشكلات المنطقية والأخلاقية وهى تتطلب مناهج مماثلة من التحليل والنقد . أما بقية

---

(١) art-impulse.

المشكلات فهى إلى حد بعيد نفسية أو تاريخية . وهى لهذا تستخدم مناهج هذه العلوم[١] . . . »

— ٤ —

وهكذا تختلط مشكلات الفن الخاصة بالاستطيقا حتى لتكاد تكون الاستطيقا هى علم الفن . وقد كان من سبيل تضييق الميدان أن تستبعد من الاستطيقا كل الأبحاث التى تتناول الجمال فى غير الفن ، وأن « تطلق الاستطيقا بصفة خاصة على ذلك الجزء من علم الجميل ، والذى يتصل بالتعبير عن الجمال فى الفن[٢] » . ولكن يبدو أن هذا الارتباط الجديد قد نقل إلى ميدان الاستطيقا كل مشكلات الفن تقريباً .

وقبل أن نضع الحد الفاصل بين الاستطيقا والفن أود أن أشير إلى السبب فى اقتصار الاستطيقا على الجمال والفن وحده . فمن السهل أن نفرق بين الجمال كما يبدو فى الطبيعة وعند الفنان الحساس الذى يتركز الجمال فى خياله المبدع الذى يخلعه على الطبيعة غير واع . فالإبداع الفنى يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصفة الجمالية . وهو يقوم على أساس من عمليات الاختبار والتفسير والتنظيم . وهذا عكس النقل الحرفى لهذا الجمال الطبيعى ؛ فهو يخلو من أى رغبة فى الإبداع أو إسباغ الصورة الجميلة ذات المعنى على بعض الأدوات، ويكتفى بأن يتضمن الحقيقة الموضوعية للشىء المنقول بصورته ونظامه والمتعة الجمالية التى فيه .

وهذا معناه أن فى الطبيعة جمالا يثير مشاعر الفنان المبدع . والسؤال الآن هو : إلى أى حد من الكمال يبلغ الجمال الطبيعى ؟ من الواضح أنه ليس هناك شىء أو منظر طبيعى يحده إطار يحدد بدايته ونهايته . والفنان المبدع

---

(١) انظر : Baldurin ، مرجعه السابق ، حـ ١ ص ٢٠ وما بعدها .

(٢) J. Trousset : Mouveau Dictionnaire Encyclopédique, vol. 2, p. 645.

هو الذى يصنع هذا الإطار ، ومن ثم يكون أى عمل فنى أكمل فنيا من ذلك الجزء الطبيعى كما هو فى حالته الطبيعية بين الأجزاء الأخرى فى الطبيعة . والفنان إنما يذهب إلى الطبيعة يستلهمها لأن صور الجمال الطبيعى نفسها ليست كاملة بل جزئية . وربما لايتفق هذا مع وجهة نظر أفلاطون فى الكتاب العاشر من الجمهورية التى يذهب فيها إلى أن الجمال فى العمل الفنى أقل منه فى الطبيعة . ولكن وجهة النظر هنا تذهب إلى أن الفن العظيم لا يكون تقليدياً بذلك المعنى الأفلاطونى . فالعمل الفنى يفسر الأشياء ولكن بأسلوب خاص ؛ فهو التعبير بطريق الصورة الفنية عن محتوى فنى بيّن . وليس من شك فى أن أى معنى يمكن أن يكشفه الانسان فى الطبيعة فإن الطبيعة ذاتها لاتعبر عنه كما يعبر الفنان عن معناه فى فنه . وهذا يكفى لبيان أن الجمال فى الطبيعة يختلف من حيث النوع kind عن الجمال المعبر فى الفن[1] . فإذا أخذنا الطبيعة من حيث هى مصدر آخر من مصادر الجمال ومظهر من مظاهره لم نستطع أن نضعها جنباً إلى جنب مع الفن ، حيث يتمثل أعلى مستوى من الجمال وحيث تعمل العبقرية . وإذا كان فى الطبيعة جمال فانه خال من أى محتوى فى ذاته وأى تفسير . وبذلك نكون جميعا أمام الطبيعة فنانين ولكن كل منا بحسب مستواه. فاذا اقتصرت الاستطيقا على الجمال فى الفن فلأنه ليس هناك فى الحقيقة جمال مسجل إلا فى الفن ، وجمال الأشياء لايقوم مستقلا عن الفهم الانسانى[2] . وهذا الفهم الإنسانى – فى الواقع – هو مادة الاستطيقا . وطبيعى أن هذا الفهم متغير على مدى العصور ، وعمل الاستطيقا هو تتبع هذا الفهم وتحليله ، فليست مهمة الاستطيقا إذن – أو علم الفن – هى تعريف الفن تعريفا واحداً باقياً (وبعض المفهومات المدرسية تضيف إليه هذه المهمة) واستخراج

(١) أنظر : Greene (Th.M.): The Arts and The Art of Criticism; Princeton University Press, 2nd ed., 1947, pp. 8 ff.

(٢) بسط بوزنكيت هذه الفكرة فى الفصل الأول من كتابه : A History of Aesthetic, G. Allen & Unwin, 1934.

نظرياته المختلفة من هذا المفهوم لشغل ميدان علم الاستطيقا كله ، ولكنها ليست سوى التنظيم المستمر المتجدد دائما للمشكلات التى تنشأ من وقت لآخر من التفكير فى الفن ، وهى متحدة مع حلول الصعوبات ونقد الأخطاء ، هذه الحلول وذلك النقد الذى يعد بمثابة المادة والمثير للتقدم الفكرى الدائب[١] » . وبذلك تصبح الاستطيقا علماً نظرياً يبحث فى مشكلات الجمال فى الفن ، تلك المشكلات المتجددة التى تضمن للاستطيقا عملا مستمراً وتطوراً دائما . وتصبح علاقة هذا العلم النظرى بالفن هى علاقة المساحة بالهندسة ، أو علاقة الطب بالفسيولوجيا[٢] » . وبذلك تفشل المحاولات التى بذلت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لادخال الاستطيقا ضمن العلوم الوضعية ويظل الطابع الفلسفى ألصق بأبحاثها من أى طابع آخر .

— ٥ —

وقد رأينا فى خلاصة الاستطيقا الحديثة أن جزءاً كبيراً من مشكلاتها يدور حول التذوق الجمالى ، فى حين يدور الجزء الآخر حول الإنتاج الفنى . وحين يكون هدفنا فى هذه الفقرة أن نتبين صلة النقد بالاستطيقا فإنه من الواضح أن السبيل ممهدة للربط بينه وبين تلك المشكلات الجمالية التى تدور حول التذوق . وليس هنا مجال الحديث عن الذوق ومشكلاته الخاصة ، ولكن يكفينا — لتبين هذه الصلة — أن نعلم أن مهمة الناقد شديدة المساس بالاستطيقا . فإذا كان لكل عصر ذوقه الخاص — كما اعتدنا أن نقول —

---

(١) Encyc. Brit. vol. 1, p. 266

(٢) راجع : Charles Bernard فى كتابه السابق ص ١٤٦ ، وراجع أيضا : Stauffer فى كتابه السابق ص ١٠١ ؛ فهو يفرق بين الاستطيقا والفن من حيث أن الاستطيقا تكون مذهبا فلسفيا ، فى حين أن الفن تجربة شخصية ، فهما يختلفان اختلافا قويا كما تختلف ينبغى أن قوائم التأمين من الموت عن موت أحد الأصدقاء .

فإن تسجيل هذا الذوق لا يكون إلا فى تلك الأحكام الجمالية التى تروج فى هذا العصر . « والنقاد لازمون فى كل عصر لتسجيل أحكامه الجمالية[1] » .

ولكن هل النقد والحكم الجمالى شىء واحد ؟ يبدو أن مهمة النقد الأولى هى الحكم . وإذا اقترن النقد فى التاريخ بالأحكام التى اعتاد النقاد إصدارها فلأن كلمة النقد ذاتها تحمل معنى الحكم . ويتضح ذلك أيضاً من الأصل اللاتينى لكلمة Criticism (نقد) فهو يعنى « الحكم[2] » .

وأبسط صورة للحكم الجمالى (وهو بطبيعته ينصب على الأعمال الفنية وحدها) هى القول بجمال العمل الفنى أو قيمته . وميزة هذا الحكم — حين يكون جماليا صرفاً — هى تخليه عن كل الاعتبارات العملية ؛ « فنحن عندما نحكم على شىء دون أن نحاول الحصول عليه أو الفرار منه فإننا نحس إما برضاء داخلى فنقول إنه جميل ، وإما بضيق وتقزز داخلى أيضاً فنقول إنه قبيح[3] » . ولكن النقد ليس بهذه البساطة ، ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ، ومهما تحرر الحكم من أى غاية ؛ فهناك فى الواقع نوعان من الحكم : نوع نقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح ، ونحن بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح ، لأن البشرية فى تعاطيها الأدب على مدى العصور تقف هذا الموقف . والنوع الثانى هو الذى نحدد فيه قيمة العمل الفنى ونضعه فى مكانه أوفى مستواه بحسب المفهومات والمقارنات وما إلى ذلك ، ونحن بهذا نكون قد انتقلنا من مرحلة «تذوق»[4] العمل الفنى إلى

---

(١) René Wellek and Austen Warren : Theory of Literature ; London, 1st published 1949, p. 342, note 2.

(٢) Judgment انظر : Wellek السابق ص ٢٦٢

(٣) Rey A. : Leçons de Philosophie ; F. Rieder, Paris 1926, vol. 1, p. 362.

(٤) "to value" "to evaluate" . يفرق ولك فى كتابه سابق الذكر بين اللفظتين ليبين أن الفلاسفة والنقاد يختلفون فى موقفهم من العمل الفنى عن عامة الناس من حيث هم يخطون خطوة أبعد من مجرد القول بالجمال أو القبح ، أو بعبارة أخرى مجرد الاستحسان والاستهجان . (راجع ص ٢٤٨ من كتاب ولك السابق) .

مرحلة «تقويم»[1] هذا العمل.

ومن هذا يتبين لنا كيف يعتمد الحكم النقدى — بمعناه الصحيح — على أساس استطيقى لا على مجرد ذوق جمالى ، سواء أكان ذوقاً فردياً أوجماعياً ، كما يتبين كيف تلزم للناقد فلسفة استطيقية تكون بمثابة الأساس لما يصدر من أحكام .

وينقل كورثوب فى كتابه (Life in Poetry : Law in Taste ص١٦١) عن بوزنكيت فى كتابه « تاريخ الاستطيقا » تعريفه للاستطيقا بقوله : « إن النظرية الاستطيقية فرع من الفلسفة ، وهى تقوم لقصد المعرفة لا بوصفها موجهة توجيهاً عملياً » ، وينقد كورثوب ذلك بأنه « غير صحيح كل الصحة ؛ فأرسطو أول الاستطيقيين النظريين كان ، بلاشك ، يهتم بكشف قوانين الفن الجميل من حيث هى أولا وقبل كل شىء جزء من ناموس الطبيعة . ولكنه سرعان ما عرف القوانين الأساسية للشعر دون أن يتقدم بتطبيقها كما نرى من القواعد التى وضعها لتأليف « المأساة الكاملة » . وفى زمننا ، وبنفس الطريقة ، بدأ رسكن (Rusken) فى مؤلفه (Modern Painters) بفحص مبادىء عامة ، وبعد أن أقنع نفسه بطبيعتها حاول أن يطبقها على مصورين وشعراء كثيرين ، محدثاً بذلك ثورة هائلة فى ميدان « الذوق » . وهذا النقد من جانب كورثوب يقوم على أساس يشبه الأساس الذى تبيناه من قبل ، وهو أنه تلزم للناقد نظرية استطيقية قبل أن يمارس عمله النقدى .

والواقع أننا نحمل النقد القديم كثيراً من العنت إذا نحن تطلبنا فيه هذه الفروق القديمة ؛ فكل من حكم على شىء بالحسن أو القبح فقد نقده ، دون أن تكون له الخبرة الجمالية الكافية ، أو بعبارة أدق دون أى محاولة تبذل

---

(١) راجع هامش ٤ من الصفحة السابقة .

فى سبيل تبين النقد القديم مستقلا عن ملابسات أخرى لا يمكن أن تظفر بتوفيق كبير . وهى فى الوقت نفسه ستواجه لونين من النقد ، ذلك اللون الشائع من النقد — ولنصطلح منذ الآن على تسميته بالنقد الشعبي — وهو الذى يقف عند تذوق العمل الفنى والقول بجماله أو قبحه ، واللون الثانى هو ذلك اللون من النقد الذى يعتمد على نظرية أو أساس استطيقى ، ويصدر الأحكام ويقوم الأعمال بحسب المفهومات النظرية . وطبيعى — حين ننظر إلى النقد القديم — أن نجد اللون الشعبى من النقد هو الغالب ، مما يضطرنا إلى الاهتمام به بجانب اللون الآخر .

ومن هذا يتضح لنا الميدان الذى سنعمل فيه فنجده فسيحاً ، حين يكون النقد فى أى صورة من صوره ، ومختلطاً بأى لون آخر من ألوان المعرفة هو المادة التى يقتضينا البحث درسها والكشف عن الأصول الأولى أو الأسس الثابتة أو المتطورة التى تكمن خلف هذه المادة .

وكما أننا لانستطيع أن نقول بوجود نقد بحت ، أو « نقد لمجرد النقد » عند اليونان[١] ، فكذلك الشأن فى النقد العربي . فالإنسان يحجم أول الأمر عن إدخال الفلسفة الاستطيقية فى تاريخ النقد اليونانى ، ولكنه سرعان مايكشف أن أغلبية الذين كتبوا الأدب اليونانى قد أدخلوها فى تقديرهم[٢] . بل أكثر من هذا أن تاريخ البلاغة عند اليونانية يكون جزءاً واضحاً من تاريخ النقد العام . وباستعراض مؤرخ مثل إجر Egger نجد أشياء كثيرة غير النقد البحت قد دخلت فى تاريخه . وكذلك يكون الأمر بالنسبة للنقد العربى .

وفى سبيل البحث عن تلك الأصول أو الأسس ان نمنع أنفسنا من الامتداد إلى ميادين قد يبدو للوهله الأولى أنها بعيدة عن ميدان النقد وإن

---

(١) راجع "Criticism for Criticism's Sake" Denniston (F.D.): op. cit., pp. 8—9 introd.

(٢) دنستون السابق ص ٨ من المقدمة .

كانت هى فى حقيقة الأمر ذات أهمية كبرى فى إلقاء الأضواء الجديدة على هذه الأسس التى لم يحاول أحد — قبل اليوم — أن يبحث عنها ، أو بعبارة أدق أن يتبينها ويبينها .

ولم يكن بسبيل المصادفة أن يكون عنوان هـذا البحث إذن : الأسس الجمالية . . . . وليس الأسس الاستطيقية ؛ لأن الأسس الاستطيقية أكثر تحدداً فى الميدان من جهة، ويصعب — إن لم يستحل — أن نجدها منفصلة متميزة . وفيما يختص بالنقد العربى يكاد يكون من المؤكد أنه لا وجود لهذه الفلسفة الاستطيقية . أما الأسس الجمالية فإنها توسع لنا فى الميدان من ناحية ، وتضع بين أيدينا مادة وفيرة من ناحية أخرى . وهى قبل هـذا وذاك يمكن العثور عليها فى النقد العربى الذى يمكن أن نطلق على جزء كبير منه النقد الشعبى ؛ ذلك النقد الذى سبق أن قلنا عنه إنه يعتمد على التذوق والتفاعل مع العمل الفنى والقول عنه إنه جميل أو قبيح ، تماماً كما يطلق هذان اللفظان على غير العمل الفنى من الأشياء ، كالأشياء الجميلة أو القبيحة فى الطبيعة . فيدلان على مجرد الاستحسان والاستهجان .

ولعلنا الآن قد وصلنا إلى المرحلة التى يحسن فيها الوقوف عند مفهوم الجمال والقبح قبل أن نصل إلى المرحلة التى يكون فيها الحديث عن الأسس التى يقوم عليها الاستحسان والاستهجان . وهذا ما سنتناوله فى الفصل التالى .

الفصل الثانى

الجمال والقبح فى تاريخ الوعى الجمالى

« هل يستطيع الفن أن يتخذ الشر موضوعا ويستخلص منه صورا فنية جميلة ؟ وبعبارة أدق وأوضح : هل فى الشر جمال يصلح موضوعا للفن ؟ »

طه حسين

« إن النور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد فى العالم سوى عميان » .

شارل برنار

من الطبيعى جداً أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين فى مختلف العصور والأمكنة ؛ ذلك أن التعريفات فى هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة فى فهم الجمال . وطبيعى أن يختلف الناس فى فهم الأشياء بخاصة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن فى الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة . ونود الآن أن نلمس ما يمكن إبرازه وتمييزه من الأفكار والتعريفات التى أطلقت على الجمال والقبح لنحدد منها الجوانب التى تناولها الباحثون . وهذه الوقفات الجمالية شديدة المساس بما نحن بسبيله من تبين الأسس التى نبنى عليها عادة حكمنا الجمالى .

وقد قلنا إن الحكم بالجمال أو القبح فى ميدان النقد شىء مألوف وشائع عند عامة الناس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم . ويحسن بنا أن نعرف الآن — قبل المضى فى تتبع الصور المختلفة من الوعى الجمالى — أى شىء نعنى عندما نطلق كلمة الجميل أو القبيح على عمل فنى ؛ ذلك أن هاتين اللفظتين لا تطلقان — كما يقول كيرت جون ديكاس C, J. Ducasse فى كتابه «فلسفة

الفن (The Philosopy of Art) (١٩٢٩) – إلا من جانب الناقد وحده وليس لها أى معنى من وجهة النظر الإبداعية عند الفنان . وقد يكون هذا الناقد هو الفنان نفسه عند مايلتفت فيما بعد ليتأمل ويقوم عمله ، أو يكون شخصاً آخر . فهذا الذى نقومه بقولنا إنه جميل أو قبيح إذن ليس مطلقاً هو العمل الفنى بهذه الصورة ، أى من حيث هو إنتاج رغبة الفنان فى أن يجسم مشاعره فى شىء ، ولكن المتلقى لايتأمل سوى الشىء نفسه دون أن يشير مطلقاً إلى مسألة ماإذا كان هذا الشىء من إنتاج الفن أو الطبيعة . ومن جهة أخرى فإن النقد بهذه المثابة سيقتصر اهتمامه على قياس النجاح أو الفشل فى الفن ، أى محاولة الفنان بصورة واعية أن يعطى شعوره صورة موضوعية .

ومع ذلك فمن الواضح أن الفنان وحده هو الذى يكون فى وضع يستطيع فيه أن يقرر ماإذا كان ، أو إلى أى مدى ، قد نجح فى إبداع شىء يجسم شعوره تجسيما كافياً . واختبار النجاح فى محاولته إعطاء صورة موضوعية لشعوره – كما رأينا – هو تبين ماإذا كان الشىء المبتدع يعكس فى التأمل الشعور الذى حاول أن يعبر عنه . أما كنه هذا الشعور فشىء لايعرفه سواه ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يقوم بالاختبار . فإذا استطاع الفنان أن يقول « نعم ، هذا يعكس إلى تماماً ذلك الشعور الذى كان لدى » ، فإن هذه تكون هى الكلمة الأخيرة فى الموضوع ، أى فيما يختص بالنجاح فى محاولة التعبير الموضوعى عن شعوره . ولكن من الممكن القول بحق فى مثل هذا النوع من النجاح إنه شىء له أهميته عند الفنان وحده أو يحتمل أن يكون كذلك عند أمه أو زوجته . ومن ثم فإن الصورة الموضوعية للشعور ، كما تظهر فى هذا الاختبار ، يمكن أن توصف بأنها خاصة أو فردية ، لتمييزها عن الموضوعية الاجتماعية[1] التى يكون امتحانها من حيث قدرة الشىء على نقل شعور

---

(١) Social objectification

الفنان — فى التأمل — لا إليه فحسب بل إلى الآخرين كذلك . . . »[1] ونحن عند مانجد متعة فى تأمل العمل الفنى « فهى المتعة التى توجد ليس فى الشعور الذى أخذ صورة موضوعية فى العمل (الذى يمكن أن يجعل من العمل الفنى جميلا) ، بل فى نجاح محاولة الشخص فى أن يعطى جانباً من جوانب ذاته الشاعرة صورة موضوعية . وتبقى هذه المتعة الأخيرة ، سواء أكان الشعور المبتدع جميلا أم قبيحا »[2] .

فالحكم بالجمال أو القبح ينصب على شعور الفنان ، وإن كان ذلك الحكم لا يمنعنا من أن نجد المتعة فى العمل الفنى من حيث نجاح الفنان فى التعبير عن هذا الشعور . أو بعبارة أخرى فإن هناك شيئا معبراً عنه وشيئاً معبراً . وحين نقول إن هذا العمل الفنى جميل أو قبيح فاننا قد نعنى التعبير (وعندئذ يكون حديثنا عن شىء آخر غير الجمال، ليكن المتعة كما يسميها ديكاس ، وقد نعنى المعبر عنه (وعندئذ فقط نكون قريبين من الحديث عن الجمال والقبح فى الأشياء الخارجية). هل جمال هذه الأشياء أو قبحها يؤثر فى حكمنا على العمل الفنى بأنه جميل أو قبيح (أو إن شئت بأنه ممتع أو مؤلم)؟ الجواب على ذلك موضعه فى الفصل التالى ، ويكفى غرضنا هنا أن نكون على وعى تام بهذه الثنائية المفروضة فى العمل الفنى (تعبير ومعبر عنه) قبل أن نتتبع الخيوط التى مر بها الوعى الجمالى ومدى ما يمكن أن يكون لها من صلة بالنقد أو أثر فيه .

— ١ —

رغم ماهو معروف عن الرجل اليونانى من أنه كان يولد فنانا ، وأن ثقافته كانت تصله بمجال فكرى واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة ، فإن ظهور النظر الجمالى جاء متأخراً فلم يظهر إلا فى عهد سقراط . والسبب فى ذلك هو

(١) Carritt, E.F.: Pchilosophies of Beauty, (Oxford, Clarendon Press, 1931), pp. 313–4.

(٢) Ibid ; p. 315.

أن شيئا من الدراسة الجمالية لا يتأتى إلا فى فلسفة منظمة لها صورة متكاملة .
وقد كان الفكر اليونانى قبل عصر بركليس غير قادر على الحصول على أسلوب منهجى صحيح[١] . ويمكننا أن نجعل أفلاطون نقطة البداية ، لأنه به حقا تبدأ نظرية الجمال[٢] اليونانية صحيح أن أكزانوفان وهرقليطس قد نقدا هومير قبله بزمن طويل ، ولكنهما صنعا ذلك من وجهة نظر أخلاقية بحتة[٣] .

ورأينا أن أفلاطون لم يكن أسعد حظا منهما فى فهمه للعمل الفنى ، فنحن نعرف أن نظريته فى المثل جعلته يفترض وجود مثال للجمال خارجي[٤] . وتصبح الأشياء فى حقيقة جمالها شبيهه المثال . ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار مافيها من جمال . والعمل الفنى نقل أو محاكاة[٥] لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال . فهو إذن شبيه بالشبيه ، والجمال الذى يتمثل فيه يقل عنه فى الأشياء ، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه فى المثال . والجمال فى المثال جمال مطلق ، أما فى الأشياء فهو نسبي . ويتضح ذلك من محاورة أفلاطون المسماة « هيبياس[٦] » ، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالا مطلقاً ، وإنما تكون جميلة عند ماتكون ـ كما يقول على لسان هيبياس ـ فى موضعها ، وقبيحة عند ماتكون فى غير موضعها . فالذهب أجمل من العاج ، وهذا أجمل من الحجارة ، وكان يلزم فناناً مثل فيدياس[٧] ـ بناء على ذلك ـ أن يصنع تمثال أثينا أو على الأقل عينيها وبقية وجهها ويديها وقدميها من الذهب ، ولكنه

(١) Encyc. of R. & Eth. : vol. 2, p. 444.

(٢) aesthetic theory . وفى رأينا أن دنستون متساهل — بحسب ما رأينا فى الفصل السابق فى استخدام كلمة aesthetic هنا ، إلا أن يكون المقصود بها مجرد الوصف لا النسبة إلى علم الاستطيقا . وميلا منا إلى هذا الفهم الأخير ترجمناها بنظرية الجمال .

(٣) Dennistion : The Theory of Lit., pp. 18—19, introd.

(٤) transcendental.

(٥) imitation.

(٦) Hippias Major.

(٧) Pheidias.

صنعها من العاج. وإذا كان العاج جميلا فقد صنع المقلتين من الحجارة . وهنا يجرى الحوار على هذا النمط :

سقراط : أفى الحجر الجميل جمال كذلك ؟

هيبياس : إذا كان فى مكانه الصحيح وجب أن نوافق على ذلك .

سقراط : وإذا سألنا — السائل — عما إذا كان قبيحاً عند ما يكون فى غير مكانه، أأوافقه أم لا ؟

هيبياس : يجب أن توافقه .

سقراط : عندئذ سيقول «أبلغت بك حكمتك إلى تقرير أن العاج والذهب يجعلان للأشياء منظراً جميلا عند ما يكونان مناسبين للغرض ، وإلا فهى قبيحة ؟ »[1] وتستمر المحاورة لتؤكد أن موافقة الأشياء لنا لا تكسبها إلا جمالا عارضا[2] .

فالأشياء الجميلة حقاً هى التى تستقل بجمالها عن أى هدف خير أو نفعى أو يوافقنا بصورة من الصور . والأشياء عند أفلاطون ليست قسمين : جميلة وقبيحة ، بمعنى أن ماليس جميلا يكون قبيحاً حتما ، وإنما هناك مرحلة يخلو فيها الشىء عن كلا الوصفين . فكما أن غير العالم لا يكون حتما جاهلا وإنما هو وسط بين طرفين متناقضين ، فكذلك الأمر بالنسبة لغير الجميل[3] . وهذا يوضح لنا ما نحن بسبيله من تقرير أن الجمال عند أفلاطون فى الأشياء وأنه

---

(١) Carritt ; op. cit., pp. 6—7.
يلاحظ أن هيجل يرى أن الإنسان كائن واع مفكر ، وهو يستطيع أن يفكر فى الأشياء وفى نفسه كذلك بعكس الكائنات الأخرى ، وهو حين يفكر فى الأشياء يحاول أن يرأب الصدع الذى بينه وبينها بأن يلقى ظلا لامن نفسه عليها ، ومن ثم فإن المادة في العمل الفنى أو العنصر الحسى فيه يستأهل مكانه فقط بمقدار مماثله لعقل الانسان، لا بحكم ماديته الخاصة» (راجع نفس الكتاب ، ص ١٦٢)

(٢) Ibid ; p. 9.

(٣) Platon: Le Banquet, Ou de L'Amour, (Paris, Payat, 1926), 5 ième Tirage, pp. 125—6.

يتفاوت فيها إلى أن يصل إلى مرحلة يفقد فيها الشيء صفة الجمال ولكنه لا ينتقل إلى المرحلة الدنيا، مرحلة القبح.

أما مثال الجمال أو الجمال المثالى فهو مفهوم سابق يسيطر على الفنان حين يعمل، فهو يختار عناصره من الأشياء الطبيعية ويؤلف منها وحدة غاية فى الجمال بحسب هذا المفهوم أو باستخدامه مقياسا خاصا خفيا. ومن ذلك نلمس القرب من نظرية الجمال المثالى كما تسلمها أفلاطون من سقراط، ولم يكن عليه سوى أن يخطو بعده خطوة واحدة (١).

ومن ذلك يتبين لنا أن أفلاطون كان ينزع نزعة مثالية فى فهم الجمال، وينزع نزعة موضوعية عند ما يلتمس مظاهر هذا الجمال فى الأشياء، ففى الأشياء جمال، وهو جمال نسبى بالقياس إلى مثل الجمال. وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة من الأشياء للجمال. بعبارة واحدة نستطيع أن نلخص أفلاطون فى فهمه للجمال فى أنه كان تجريديا، مثالياً، وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل.

وربما كان تلخيصنا لافلاطون يلخص لنا كذلك الاتجاه العام السائد فى فلسفة الجمال عند اليونان، ذلك أن أرسطو — أضخم شخصية فلسفية عندهم — لم تكن له نظرية جمالية بالمعنى الصحيح الذى يتمثل عند أفلاطون مثلا. وبينما نجد لونجين مثلا فيما بعد يبنى نظريته فى الفن على أساس من مفهوم للجمال هو مفهوم النظرية الافلاطونية مع بعض التعديلات التى تتفق واتجاهه الصوفى فإن أرسطو لم يحاول شيئا من ذلك، «ولا جدوى فى محاولة بناء نظرية فى الجميل من الملاحظات الجزئية التى تركها لنا — أرسطو. فهو يجعل من الجمال مبدأ منظما فى الفن، ولكنه لم يقل البتة — أو يَعْنِ — أن غاية الفن هى جلاء الجميل. والقوانين الموضوعية للفن مستنبطة لا من

---

(١) Egger, E.: Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs (2ième Éd, Paris 1889), p. 128.

يحث فى الجميل وإنما من ملاحظة للفن من حيث هو، وللآثار التى ينتجها»[1]
ومع ذلك فرأينا أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته
إلى ميدان الفن. فأفلاطون يبحث فى جمال الاشياء. وأرسطو يبحث فى
الاثر الذى تحدثه فى الإنسان. ودائرة معارف الدين والاخلاق تؤكد
ذلك حيث تقول: «هناك طابع عام فيما نعتقد، يميز كل نظريات الجمال
اليونانية، وهو اعتبارها الجمال صفة فى الأشياء. وهم إذا حدث أن فكروا
فى الأثر الذى تتركه فى الفرد فإنهم لا يصنعون ذلك إلا بطريقة ثانوية،
لا ليروا فى الأثر عنصراً جوهريا فى الجمال. والنتيجة هى أن التأملات
اليونانية فى الجمال ارتبطت ارتباطا وثيقا بالميتافيزيقا»[2].

وليس غريبا أن ترتبط تأملات اليونان فى الجمال بالميتافيزيقا (ما وراء
الطبيعة) لأن النظرية الفلسفية عندهم كانت فى أساسها تهتم بالطبيعة أوماوراء
الطبيعة، ولذلك لم يكن الجو مهيأ، ولا الدوافع كافية لإدخال فلسفة الفن.
وهى إذا تجاوزت ذلك» فإنها تبحث من وقت لآخر فى النفس، أو على وجه
التحديد، فلسفة العقل، وفيما يختص بمشكلات الجمال الفلسفية فإنها كانت
تشير إليها إشارات عابرة، سواء بصورة سلبية، كما هو الشأن فى إنكار
أفلاطون قيمة الشعر، أو بصورة إيجابية، كما هو الشأن فى دفاع أرسطو
الذى حاول أن يفرد للشعر ميداناً خاصا بين ميدانى التاريخ والفلسفة، أو
— فيما بعد — فى تأملات أفلوطين الذى ربط للمرة الأولى بين مفهومات
(الفن) و (الجميل) السابقة غير المرتبطة[3]».

والآن يحسن بنا أن نتبين مفهوم الجمال عند أفلوطين وإلى أى مدى نجح
فى الربط بينه وبين الفن.

---

(1) Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a Translation of the Poetics, (4th ed. Macmillan and Co., London 1932), p. 162.

(2) E.R.E.: vol 2. p. 444.

(3) Encyc. Brit: vol. 1, p. 270.

الواقع أنه من الصعب كذلك أن نتبين من خلال الفلسفة الصوفية فى الاسكندرية نظرية حقيقية فى الفن، فقد اختلط البحث الميتافيريقى بالأخلاق، وشغل الفلاسفة بذلك، مما لم يترك مجالا للبحث فى العبقرية المبدعة مستقلة. وإذا كانت النظرية الجمالية فى الفن بحاجة دائماً إلى ما يسندها من رأى فى الخيال فقد كان اهتمامهم بهذا الخيال أقل منه فى الماضى، باستثناء حكيم معاصر لأفلوطين هو فيلوستراط Philostrate، فهو الوحيد الذى ترك لنا فى القدم تعريفاً صحيحاً للخيال الشاعرى[١].

والجميل عند أفلوطين والمدرسة الأفلاطونية الحديثة — يشير إلى الواحد l'Un المطلق الخيّر الذى تصدر عنه الصورة المشعة[٢]. ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون فى الجمال المفرقة فى محاوراته كالمائدة وفيدر وهيبياس[٣]. وقد تكون أكثر من مصادفة أن ينشر الجزء الثالث من الإلياذة (وفيه يتكلم أفلوطين عن الجمال والحب) مع المائدة فى مجلد واحد[٤]. وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير فقد تأثره أفلوطين، فعنده كذلك أن الجميل هو الخيّر. والخير فى هذا الرأى كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه، كما هو مصدر كل شىء ومبدؤه[٥]، فالواحد المطلق خيّر قبل كل شىء وهو جميل لأنه خير. فالخير هو المبدأ الأول الذى يصدر عنه الجمال. وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الأداة إلى إدراكه هى الروح. أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هى ظلال

---

(١) Egger : Essai sur L'Histoire.., pp. 473—4.

(٢) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 97.

(٣) يبدأ بحث الجمال عند أفلوطين بمحاكاة لمحاورة هيبياس، وينتهى بمحاكاة لمحاورة فيدر؛ راجع : Egger ; op. cit., p. 475

(٤) راجع نشرة Payat للمائدة سنة ١٩٢٩ الطبعة الخامسة

(٥) Charles Bernard : op. cit.. p. 53.

للجمال[1] ، وسوى إيحاءات للحقيقة . وهذه الأداة يجب أن تهذب ؛ فيجب أن تصقل بالتفكير الراقى وبحياة الألم . وأخيراً سترى أنه رغم أن الخير والجمال شىء واحد فإن الجمال مع ذلك يقع فى مجال أدنى من الخير ؛ هو فى الحقيقة ليس سوى محاكاة له[2] وفى الإنياذة ، يتساءل أفلوطين : كيف يمكن رؤية جمال النفس الخيرة ؟ [ويجيب] : عد إلى نفسك وانظر ، فإذا لم تر الجمال فيك فاصنع ما يصنعه المثّال بتمثال ينبغى أن يكون جميلا ؛ فهو يزيل جزءاً ويكشط ويهذب ويجفف حتى يستخلص من الرخام خطوطا جميلة . فأزل مثله الزائد وعدل المنحرف واجل المعتم ليصبح وضيئا ؛ ولا تكف عن نحت تمثالك حتى يستعلن نور الفضيلة الربانى ، وحتى ترى الفضيلة مستقرة على العرش المقدس[3] » . وهى نزعة صوفية واضحة فى فهم الجمال وإدراكه . فالجمال عند أفلوطين حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله . وهذه الحقيقة تمتد فى الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التى ندركها بالحواس . فالجمال الذى ندركه بالحواس ليس هو جوهر الجمال ، وإنما إدراك الجمال (تلك الحقيقة النورانية) لا يتأتى إلا بأداة من نفس الجوهر هى الروح . ولكن الروح ليست خالصة وإنما هى مرتبطة بالجسم (وهو معدن آخر معطل لعملها إلى حد كبير) مما يحول دون إدراكها للجمال إدراكا كافيا . وهى فى سبيل هذا الإدراك فى حاجة إلي رياضة تصفيها وتنقيها إلى أن تصبح فى حالة مناسبة لإدراك ذلك الجمال . وأفلوطين نفسه يقول : « يجب أن تصبح العين معادلة ومشابهة للشىء المرئى كيما يمكن استخدامها فى تأمله . ولن ترى عين الشمس دون أن تصير مشابهة لها .

---

(1) shadows – beauties – reflections.

(2) Saintsbury (George) : A History of Criticism... (William Blackwood and Son, Edinburgh and London), 4th ed., vol. 1, p. 68.

(3) Charles Bernard : op. cit., p. 56

ولن ترى نفس الجميل دون أن تكون جميلة[1] » .

ولكن ما شأن الجمال فى الأشياء وفى الفن عند أفلوطين ؟

قلنا إن هناك ذلك المبدأ المتحد بالإله والذى يشع فى الكون وتتغلغل أشعته فى الأشياء فتكتسب من صفته بقدر ما تنال منه . ومن ثم تبدو الأشياء فى سلم هابط من الجمال المطلق إلى القبح . وبينهما سلسلة متصلة من الأشياء كل حلقة منها أقل من سابقتها درجة فى الجمال[2] ، شأنها فى ذلك شأن النور الذى يكون أقوى ما يكون فى مصدر النور ذاته ثم يقل مع البعد عن هذا المصدر شيئا فشيئا إلى أن يكون الظلام .

والفنان يتمتع بروح شفافة مهذبة تستطيع أن تدرك الجمال فى أعلى درجاته ، أو بعبارة أخرى أن تدرك الجمال المطلق ، ذلك الجمال الذى يفوق جمال الأشياء بمراحل متباينة البعد ولكنه يفوقها جميعا على كل حال . فإذا نقل الفنان شيئا من هذه الأشياء كان عمله الأساسى هو أن يقرب به ما أمكن من ذلك الجمال المطلق الذى أدركه من قبل بروحه . فهو إذن يترقى به فى مدارج الجمال باكتناهه جوهر هذا الشىء الأصيل ، والذى لا بد أن يكون جميلا . . . وهذا هو السبب فى أن الفنان ينبغى عليه ألا ينقل الطبيعة نقلا رديئاً ، بل يحاول أن يصل بنظره الثاقب الذى صدرت عنه كل الحياة ، ويصحح النقص فى الأشياء المحسوسة بحسبه[3] . فإذا كان الشىء فى وجوده المستقل يتمتع بدرجة ما من الجمال فانه يترقي فى مدارج الجمال إذا هو ظهر فى عمل فنى . والروح الجميلة هى التى تكشف عن الأشياء التى تدخل فى ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق ، ومحك ذلك هو موافقة هذه الأشياء لها . ومن ثم ، فالقبح هو ما يصدمنا لأنه نقيضنا . والشبه الذى بين

---

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 33.

(٢) E.R.E. : vol 2. p. 445.

(٣) Id.

الأشياء الجميلة وبين أرواحنا التى تدركها له أصله فى الفكرة Idea التى يصدر عنها هذه وتلك جميعاً[١] » .

وقد فسر أفلوطين فى الإنياذة الجمال الفنى بأن فرق بينـــه وبين جمال الطبيعة . فرأى أن الحجر الذى يتناوله الفنان يبدو جميلا بجانب الذى لم تمسسه يد فنان . فالجمال إذن ليس فى الحجر وإلا فالحجران من أصل واحد ، ولـكنه فى تلك الخاصية التى أضافها الفن إلى الحجر . وهـذه الخاصية كانت فى نفس الفنان قبل أن تخرج فى الحجر . وهذا الجمال الذى سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه فى الحجر . ومن ثم فالعمل الفنى ليس مجرد تقليد للعالم المرئى ولـكنه يصعد بنا إلى المبادىء الأولى التى قامت عليها الطبيعة [٢] .

فاذا كان الفنان لا ينقل إلينا الشىء كما هو وإنما هو يتعمقه بنظره الثاقب ويكمل ما فيه من نقص ، أو بعبارة أخرى يضفى عليه من نفسه (مستلهماً النبع الأول للجمال) ما يجعله جميلا أو أكثر جمالا مما هو — فكيف إذن يدرك متلقى الفن الجمال الذى سبق أن أسبغة العمل الفنى على الأشياء ؟ أو بعبارة أخرى كيف يدرك الجمال كما يبرزه العمل الفنى ؟

بالرجوع إلى فكرة التعادل عند أفلوطين ، التى تحتم وجود التوافق بين الشيئين (الشمس والعين مثلا) حتى يتم الإدراك ، نستطيع أن نعرف الجواب على هذه المسألة . فاذا وجد متلقى الفن المناسب للعمل الفنى الذى أمامه ، أو بعبارة أخرى إذا تم التوافق بين الجمال فى العمل الفني وروح متلقى هـذا العمل ، أمكن إدراك هـذا الجمال . ومن ثم « نستطيع القول إن حياة العمل الفنى يكيفهـا الإدراك المباشر [٣] المزدوج عند مؤلفه ومتلقيه ، فالنور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد فى العالم سوى عميان[٤] » .

---

(١) Croce : Aesthetic, p. 167.

(٢) Carritt : Philosophies of Beauty, pp. 47– 8.

(٣) i tuition.

(٤) Charles Bernard, Esthétique et Critique, p. 34.

هذه هى آراء أفلوطين فى الجمال والقبح وفى صلتهما بالفن . وقد كان فى وسعنا أن نكشف عن قيم فنية فى هذه الآراء لو كان منهجنا فى هذا الفصل نقدياً وليس تاريخياً . ويكفينا أن نعلم أن واحداً من كبار المشتغلين بالاستطيقا (شارل برنار) قد كتب كتابه (الاستطيقا والنقد) كله تقريبا من وجهة النظر الأفلوطينية .

— ٣ —

وإذا نحن مضينا إلى العصور الوسطى وجدنا فلسفة أفلوطين تحتل مكانا بارزاً من التفكير الجمالى عند فلاسفة المسيحية أو فلاسفة الكنيسة بلفظ أدق . ولكن هل أهملت فلسفة أفلاطون وارسطو واكتفى الآباء بصوفيه أفلوطين ؟ يبدو أنها لم تهمل ، ولكنها كيفت تكييفا خاصا يتلاءم مع الفهم العام والفلسفة العامة التي سادت العصور الوسطى .

كانت الاستطيقا فى الكنيسة ، أو بلفظ آخر الاستطيقا الدينية فى العصور الوسطى تسعي إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال فى الكون . ويعد سانت أوغسطين ممثلا لهذه الوجهة ، وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو — أفلاطونية[1] .

ولكن كيف يمكن الجمع بين أرسطو وأفلاطون واستخراج فلسفة موحدة من نظريتيهما فى الجمال تتمشى مع ذلك الاتجاه الفلسفى الدينى السائد فى تلك العصور ؟

الواقع أنه من الممكن الجمع بين أفلاطون وأرسطو فى البحث الجمالى لأن نظريتيهما فى الجمال تشتركان فى مبدئين أساسيين .

الأول : هو أن الجمال فى النظام وفى العناصر الميتافيزيقية التى يشملها النظام ، أعنى الوحدة والتعدد (الانسجام ، السيمتريه ، التناسب) . ومعروف أن دراسة الوحدة والتعدد مشكلة من أهم المشكلات التى شغلت الفكر

---

(١) E.R.E.: vol. 2, p. 445.

اليونانى ، ودراسة النظام هو الجانب الجمالى من هذه المشكلة . . وأفلاطون يقول : « إن الوزن[1] والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال . وكذلك يكتب أرسطو (Poetics, vii, 4) إن الجمال يتركب من النظام فى الأشياء الكثيرة .

والثانى : أن الجمال هو الخير . وعند ما نتذكر أن فكرة أفلاطون الأساسية فى الميتافيزيقا هى الخير وليست الحق ، فإننا ندرك النقص فى القول الذى نسب إلى أفلاطون خطأ وهو : « إن الجمال هو وضاءة الحق » . وقد حاول أرسطو أن يشخص بعض الفروق المميزة بين الجميل والخير ولكنها كانت فروقاً سطحية[2] .

وهكذا تمتزج النظرتان عند فلاسفة العصور الوسطى لتكونا أساس نظريتهم فى الجمال ؛ تلك النظرية التى يمثلها سانت أوغسطين أصدق تمثيل فى كتابه « الجميـــل والموافق »[3] . وإذن فالنظرية الأرسطو أفلاطونية هى الأساس ، « ومن الخطأ إرجاع نظريات الفلاسفة اللاهوتيين الخاصة بما يكون الجمال فى الأشياء إلى أثر الأفلاطونية الحديثة ؛ فإن النظرية التى قبلت باتفاق كانت هى النظرية الأرسطو أفلاطونية ، بعد أن وسعت وأصبحت فى وضع يتمشى مع نظريات الجمال الميتافيزيقية الأخرى »[4] .

ومن الباحثين المحدثين من يرى عكس ذلك ، ويذهب إلى أن « التفكير الجوهرى فى استطيقا سانت أوغسطين يدعونا إلى اعتبار الطبيعة هى العمل الفنى لله . وفى هذا التفكير أيضاً تتركز كل استطيقا العصور الوسطى . وزيادة على ذلك فإن التطورات الواسعة ، ووجهات النظر الأصيلة التى كانت تنتشر فى العادة ويقول بها أساتذة أشهر المدارس فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، كانت نقطة البداية فى نظرياتهم - كما كانت نقطة النهاية - هى هذه المعرفة بالله

(١) measure.

(٢) E.R.E. : vol. 2. op. 444 — 5.

(٣) De pulcro et apto. (Croce : op. cit., p. 175) وقد فقد هذا الكتاب.

(٤) E.R.E. : vol 2, p. 446.

من حيث هو فنان الكون. وهى فكرة أفلوطينية صرفة، وهى تؤكد سيطرة الأفلوطينية على كل استطيقا العصور الوسطى. وإذا كان سانت أوغسطين من جهة أخرى يرتبط فى كثير من الرضا بقانون الانسجام التابع لقانون الكثرة، فإن هذه النظرة الأرسطية ذاتها تعود به إلى الوحدة التى هى الله»[1] ومعنى ذلك هو أن الفلسفة الأفلوطينية هى أساس التفكير الجمالى عند فلاسفة العصور الوسطى، وأن النظرية الأرسطوأفلاطونية قد حورت بما يتفق مع هذه النظرية. والذى أخشاه هو أن يكون «برنار» مندفعا (وهو فى كتابه يدافع عن الأفلوطينية) فى القول بأن النظرية الأفلوطينية كانت أساس الفلسفة الجمالية فى العصور الوسطى وعند سانت أوغسطين بصفة خاصة.

والحق أن سانت أوغسطين يعرف الجمال عموماً بأنه الوحدة[2]، وجمال الجسم بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون[3]. ويعود التميز القديم بين الشىء الجميل فى ذاته والجمال النسبى للظهور فى كتابه De pulcro et apto، والاسم نفسه يبين أنه عاد إلى تأكيد التميز القديم بين الجميل فى ذاته والجميل نسبياً.[4] وفى مكان آخر يلاحظ أن الصورة تسمى جميلة إذا كانت تطابق تماماً ذلك الشىء الذى هى صورة مساوية له[5].

ويسأل سانت أوغسطين: «هل هذا جميل لأنه مرض أم أنه مرض لأنه جميل؟». ويجيب: «إن هذا يرضى لأنه جميل، وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه وينظمها انسجام واحد[6].

وقد يعنى هذا أن سانت أوغسطين يسير فى هذا الرأى خلف أرسطو،

---

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique. p. 280.

(٢) unity (omnis pulcritudinis forma unitas est)

(٣) congruentia partium cum quadam coloris suavitate.

(٤) quoniam apte accommodaretur alicui.

(٥) Si perfecta implet illud cujus imago est, et coaequatur ei. (see Croce : op., cit., p. 175.)

(٦) Charles Bernard : Esthétque et Critique, p 280.

ولكن يجب ألا ننسى أن « قانون التساوى والتشابه والانسجام موضوع خارج المكان والزمان وفوقهما ، وهو متحد بالحقيقة ، بالحكمة ، بالله »(١).

والحق أن الإنسان يجد مشقة فى الفصل فيما إذا كان سانت أوغسطين متأثراً فى أساس نظريته بالنظرية الأرسطو أفلاطونية أو بالنظرية الأفلوطينية. ويكفينا أن الأفلوطينية تدين بالكثير للأفلاطونية ، مما يزيد هذه المشقة . ولكن من الممكن القول (حيث تجمع المصادر) بأن النظرية الأفلاطونية الحديثة قد « تبناها سانت بازيل St. Basil ، ذلك الكاتب الذى استعار لنفسه اسم ديونسيوس (Dionysius) وكان للأخير أثر عظيم فى استطيقا العصور الوسطى »(٢) ويتضح ذلك فى مؤلفاته (المراتب السماوية ، المراتب الكهنوتية ، الأسماء المقدسة)(٣) وقد احتل الاله المسيحى مكان الخير الأسمى(٤) أو الفكرة Idea هكذا : الاله ، الحكمة ، الخيرية ، الجمال العلوى ، مصدر الأشياء الجميلة فى الطبيعة ، وهذه هى سلم لرؤية الخالق(٥) . وقد سبق أن رأينا أن أفلوطين هو الذى قال بمبدأ الفكرة التى هى أصل تصدر عنه أرواحنا فى تأملها كما تصدر عنه الأشياء الجميلة المتأملة . فأثر أفلوطين هنا واضح كل الوضوح ، وكل الذى صنعته الفلسفة المسيحية ـ لأنها كانت فلسفة لاهوتية أولا وقبل كل شىء ـ هو أنها استبدلت الاله بالفكرة الأفلوطينية . ومن ثم فقد اتصلت الاستطيقا بالمسائل الاعتقادية ، وتوجهت كل الأبحاث فيها إلى إثبات فنية الاله القدير كما تتمثل فى كونه البديع .

أما سانت توماس الاكوينى فيختلف قليلا عن سانت أوغسطين فى أنه

---

(١) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 281.

(٢) E.R.E. : vol 2, p. 446.

(٣) De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus, etc., . وبخاصة فى كتابه الأخير

(٤) summum bonum.

(٥) Croce : op. cit, p. 175.

يتطلب فى الجمال ثلاثة أمور: التكامل أو الكمال (١)، والتناسب التام، والوضوح. ويتبع أرسطو فى تميزه بين الجميل والخير، فيعرف الأول بأنه ما يمتع بمجرد تصوره (٢). وقد أشار إلى الجمال الذى تستحوذ عليه الأشياء حتى الرديئة منها إذا هى حوكيت محاكاة حسنة (٣).

ومهما يكن من شىء فإن « هذه التأملات قد استمرت فى انفلاتها بعيداً بعيداً عن اعتبارات الفن التى ربطها بها أفلوطين. وكثيراً ما تكررت تعريفات الجميل الجوفاء التى أطلقها شيشرون وغيره من قدامى الكتاب (٤). وتسود نظرية الفن التعليمى أو الأخلاقى المنومة على كل ما عداها». وقد ساعدت على نوم أبحاث القدامى وشكوكهم بقدر ما ناسبت قيام فترة انهيار نسبى للحضارة (٥).

ويأتى عصر النهضة. وهو إلى حد بعيد يشبه العصور الوسطى من حيث قيمتها، فإن كل ما لهذه العصور من قيمة لا يعدو أن يكون قيمة تاريخية، ذلك أننا — كما رأينا — لم نجد أى تقدم ملحوظ فى ميدان الدراسات الجمالية فضلا عن ابتكار النظريات الجديدة فى هذا الميدان. والنظريات القديمة لم تفهم فهما مستقلا واضحاً بل نجدها تتشكل بحسب الروح السائد. وقليل من هذه الأبحاث ذو قيمة بالنسبة للتاريخ العام للعلم فضلا عن تاريخ الحضارة.

كذلك الأمر فيما يختص بعصر النهضة، فإن الكتب القديمة بعثت وقرئت مترجمة وشرحت، كما بعثت النظريات القديمة. ولكن هل أضيف إلى الميدان نظريات جديدة؟ هل فهم الجمال مستقلا عن النظرية الأرسطو — أفلاطونية؟ هل وجدت النظرية الاستطيقية التى حوول تطبيقها فى دراسة

---

(١) integrity or perfection

(٢) pulcrum . . . id cujus ipsa apprehensio placet.

(٣) Croce : op. cit. p. 176.

(٤) Ibid, p. 175.

(٥) Ibid, p. 176.

الفنون ونقدها؟ » لقد ترجم الكتاب القدامى وشرحوا ، وكتبت وطبعت أبحاث كثيرة عن الشعر والفنون والنحو والبلاغة والمحاورات والأبحاث الخاصة بالجميل . وبذلك ازدادت الكميات واتسع العالم ، ولكن الأفكار الأصيلة بحق لم تظهر حتى ذلك الوقت فى ميدان علم الاستطيقا [١]. ونستطيع أن نلمس بعض الأفكار التى ظهرت فى ذلك العصر فى (محاورات الحب)[٢] (١٥٣٥) لليو الاسبانى التى ألفت بالايطالية وترجمت إلى كل اللغات الراقية فى ذلك الوقت ، وفيها يذهب إلى أن كل ما هو جميل فهو خيّر ولكن ليس كل ما هو خيّر جميلا ، والجمال هو الذى يحرك الروح ويدفعها إلى الحب[٣] وأن معرفة الأشياء التى يقل فيها الجمال تؤدى إلى معرفة الأشياء ذات الجمال العلوى الروحى [٤] . . . وكذلك فى محاولة بعض الرياضيين ، الذين يتجسم فيهم فيثاغوراس ، تحديد الجمال بالعلاقات الدقيقة [٥] . من ذلك بحث لوقا باسيولو (عن المعادلة الإلهية) [٦] (١٥٠٩) والذى وضع فيه القانون الجمالى المزعوم ، قانون النسبة الذهبية [٧] ... ، ومن ذلك أيضاً القانون العملى الذى وضعه ميشيل انجلو للتصوير عموماً ، حين قرر أن الوسيلة إلى بعث الحركة والجمال فى الأشكال كامنة فى ملاحظة علاقة حسابية معينة . . . وقد جعل

---

(١) Croce : op. cit., p. 179.

(٢) Dialogues of Love.

(٣) مما هو جدير بالملاحظة هنا أنه فى محاورة « المائدة » حيث يتكلم أفلاطون عن الحب وصلته بالجمال نجد هذا الرأى .

(٤) وهذه هى نظرية أفلاطون أيضا كما سبق أن رأيناها فى هذا الفصل .

(٥) De divina proportione

(٦) Golden Section ، وهو يتمثل فى الخط الذى يقسم جزئين أحدهما أصغر من الآخر بحيث تكون نسبة الجزء الصغير إلى الكبير كنسبة الكبير إلى الكل . (راجع كروتشه ص ١١٠) والنسبة التى اهتدوا إليها مطابقة لهذا هى ٢١ : ٣٤ (راجع كروتشة ص ٣٩٥) .

(٧) Croce : op. cit., pp. 179 – 180

الأفلاطونيون بعامة الجمال فى الروح ، وجعله الأرسطيون فى الصفات الطبيعية (الفيزيائية)[1] .

ولسنا نود صرف وقت آخر فى تتبع الأفكار التى ظهرت فى هذا العصر إذا هى كانت لا تحمل إلينا جديداً فيما يختص بالنظرية الاستطيقية . ولكن من الجدير بالتسجيل أن هذه الأبحاث التى ظهرت فى ذلك العصر ، كانت إلى حد ما حركة فى الاتجاه نحو التحليل »[2] ؛ فكانت دافعة إلى النظر والتفكير فى المشكلات الجمالية لا منومة كالعصور الوسطى .

— ٤ —

وفى الفترة الاخيرة من النهضة فى إيطاليا ، والتى يسمونها هناك seicento أى بعد الفلسفة المسيحية باتجاهها الاخلاقى الدينى ، وبعد فلسفة النهضة التى أحيت التراث القديم وبعثت الموضوعات القديمة وبحثتها — فى هذه الفترة الأخيرة من النهضة نجد التفريق لأول مرة بين العقل وسرعة البديهة أو العبقرية ، من حيث هى — بصفة خاصة — مبدعة الفن ، وتتصل بها قوة أخرى تحكم على هذا الفن تسمى الذوق . وفى هذه الفترة — أى فى القرن السابع عشر — ظهرت أبحاث كثيرة لكثير من الإيطاليين ، فمنهم من رفض التفريق الموضوعى أو البلاغى بين الأساليب ، وردها إلى الأسلوب الفردى الناتج عن العبقرية الخاصة بكل كاتب ، ومنهم من انتقد فكرة « المماثلة »[3] وتناول الشعر من حيث إن ميدانه الأصيل هو الإدراكات المباشرة أو الخيالات أو ما أشبه .

---

(١) Ibid. p 181.

(٢) Ibid. p 188

(٣) verisimilitude

وقد كان الفضل لديكارت والمدرسة الديكارتية التى ساعدت هذه المجهودات المبعثرة على أن تندمج فى مذهب وتبحث عن مبدأ ترد إليه الفنون .. وهذه المدرسة الايطالية التى استمرت حتى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كان لها تأثير ملحوظ على بُدْمَرْ والمدرسة النمسوية the Swiss [1]، وعن طريقهم كان لها تأثير على النقد والاستطيقا الألمانية وعلى أوروبا جميعاً حتى إن كاتباً محدثاً (روبرتسون) استطاع أن يتحدث عن الأصل الإيطالى للاستطيقا الرومنتيكية[2] .

وكما أن هناك نزعتين فى المناهج النفسية هما النزعة التجريبية[3] والنزعة العقلية[4]، تتأصلان عند فرنسيس بيكون وديكارت بصفة خاصة ، فإن هناك اتجاهين كذلك فى المناهج الاستطيقية :

١ — التجريبي : والتجريبيون يرجعون كل حالاتنا الواعيـة إلى الإحساس ، ويفهمون الجمال على أنه إحساس مُرض ؛ فهيوم يرى أن الجميل يقوم فينا فقط لا فى الأشياء ، وهو يسير وفق قوانين الترابط العامة . وقد تبنى هذا المبدأ ونماه فى انجلترا هتشسون (١٦٩٤ — ١٧٤٧) ، وهوم[5] (١٦٥٦ — ١٧٨٢) ، وبرك[6] (١٧٣٠ — ١٧٩٧) ، وفى فرنسا بتو Batteux (١٧١٣ — ١٧٨٠) وديدرو (١٧١٣ — ١٧٨٤) ، وفى هولندا همستر هيز Hemsterhuys (١٧٢٠ — ١٧٩٠) . . فكل هؤلاء

---

(١) تتكون هـذه المدرسة من بدمرو بريتنجر وأصدقائهما ، وهى مدرسة نقدية عاشت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وكانت معاصرة لجتشد . (راجع Bosanquet : op. cit., p. 214)

(٢) Encyc Brit. : vol 1, p. 270.

(٣) Empiricism.

(٤) Rationalism.

(٥) راجع له نظريته في كتابه "Elements of Criticism"

(٦) راجع له نظريته فى كتابه : "Inquiry into the Origin of the Sublime and the Beautiful"

الفلاسفة تقريبا قد ذهبوا إلى القول بوجود حاسة خاصة هى حاسة الذوق الفنى التى سميت فيما بعد الحاسة السادسة، وعملها الاستمتاع بالأشياء الجميلة.

٢ — العقلي : ويعد ليبنتز وتلامذته المباشرون بين العقليين الذين أقاموا التميز الجوهرى بين الإحساس أو الإدراك الحسى للصفات الحسية وبين الفكرة أو العرض العام ؛ فعندهم نجد الأبحاث الخاصة بالجميل والجديرة بالعناية. وقد قيل بحق إن ليبنتز هو أب الاستطيقا الحديثة[١].

أما سلسلة الفلاسفة الفكريين Intellecualists فتتكون من ديكارت واسبينوزا وليبنتز وڤلف على التوالى[٢]. ثم يأتى باومجارتن، وهو يدين بالكثير لڤلف، ومثله كانت. وڤلف يطلق لفظ الجميل على الممتع، والقبيح على غير الممتع. وهو يعرف الجمال من حيث هو ملائم لإمتاعنا أو من حيث هو كمال واضح. فالجمال الحق عنده هو ما نتج عن الكمال، والجمال الظاهرى هو ما نتج عن الكمال الظاهرى. وليس السبب فى استمتاعنا بالشىء ذى الجمال الظاهرى هو نفس الشىء، وإنما هو رأينا الخاطىء فى جماله[٣]. ومن ذلك تظهر لنا أصول الفلسفة الاستطيقية التى نجدها عند باومجارتن وعند كانت من بعده.

فباومجارتن يقول فى كتابه « الميتافيزيقا » : إن ظهور الكمال، أو الكمال الواضح للذوق بمعناه الضيق هو الجمال ؛ والنقص المقابل هو القبح. ومن ثم فإن الجمال بهذه المثابة يمتع الناظر، والقبح — بهذا الشكل — يبعث

(الجميل لا علاقة له بالكمال)

(١) E. R. E., vol 2, pp. 446—7.

(٢) Bosanquet : History of Aesthetic, p. 182.

(٣) Carritt : Philosophies of Beauty. p. 81.

الضيق[١] . ويقول فى كتابه « الاستطيقا » . إن الاستطيقا . . . . هى علم المعرفة الحسية ، وغاية الاستطيقا هى كمال هـذه المعرفة الحسية . وهذا هو الجمال. و نقص المعرفة الحسية... هو القبح. والأشياء القبيحه، بهذا المعنى، يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة ، وأيضا فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة [٢]

ويتضح من هذه التعريفات أن باومجارتن يسير وراء فكرة ڤلف فى أن الجميل هو الكامل الممتع وأن القبيح. هو الناقص الباعث على الضيق، ولكنه زاد عليه — بطبيعة الحال — تعريفه للجمال والقبح الاستطيقيين .

وقد تقدم تلامذة ليبنتز وباومجارتن بمشكلة الجميل تقدما ملحوظا ، ولكنهم جميعا اختفوا أمام الشخصية العظيمة شخصية كانت[٣] . وقد قيل إن كانت بنظريته فى التأمل قد خلق نظرية الجمال الحديثة كما خلق نظريتى المعرفة والأخلاق الحديثتين[٤] . فهو يقيم المعرفة الانسانية والواجب الانسانى فى نفس طبيعة عقلنا النظرى والتطبيق ، ويشرح آراءه فى الجميل والجليل[٥] باللجوء إلى تكوين قدرة ثالثة هى مصدر التأمل والشعور[٦] .

بالرجوع إلى محاضرات كانت نجد أنه كان يعرف كتاب القرن

---

(١) Op. cit., p. 84.

(٢) Carritt : op. cit., p. 48.

(٣) E.R.E., vol 2, p. 447.

(٤) Charles Bernard : Esthélique et Critique, p. 66.

(٥) مشكلة الجليل فى الفلسفة الجمالية مشكلة قديمة . وقد كتب لونجين كتابا فى التسامى Sublimation ، تعرض فيه لهذه المشكلة . وقد شهد القرن الثامن عشر النهضة الرومنتيكية وكانت صراعا انقسم فيه الفريقان فأحدهما مع أرسطو والآخر مع لونجين الذى ظهر بحثه فى التسامى ، نشره بوالو ، وكان فى أول أمره يجرى مع « البويطيقا » فى عنان ، إلى أن أثبت الفرسان عدم تساويهما . (راجع : Carritt, op. cit, p. 17 inrod.)

(٦) E.R.E : vol 2, p. 447.

الثامن عشر معرفة طيبة ، أولئك الذين بحثوا الجمال والذوق ، والذين اقتبس منهم كانت فى محاضراته . والجزء الأكبر منهم ، بخاصة الانجليز ، كانوا حسيين [١] ، والآخرون عقليون [٢] ، وقليل منهم . . . كانوا يميلون إلى التصوف . وقد بدأ كانت بالميل نحو الحسيين فى المشكلات الاستطيقية ، ثم أصبح عدواً للحسيين والعقليين على السواء [٣] ولذلك يعرف الجميل بأنه مايمتع دون غاية ، ليرد على الحسيين ، وبأنه مايمتع دون مفهومات concepts ليرد على الفكريين [٤] .

وكانت يفرق بين نوعين من الجمال : الجمال الحر [٥] ، والجمال بالتبعية [٦] . والأول لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغى أن يكون عليه الشىء ، أما الآخر فيتضمن ذلك ، ويتضمن كذلك مطابقة الشىء له . فالتصميمات الزخرفية الإغريقية ، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه ، لا تعنى شيئا فى ذاتها ، فهى لا تمثل شيئا نجد فيه مفهوما منضبطا ، وهى جميلة جمالا حراً . ويمكننا أن نعد موسيقى الفانتازى كذلك من حيث هى تتصل بنفس النوع ، وكذلك القطع التى لا موضوع لها ، وكل الموسيقى — فى الواقع — التى لا ألفاظ فيها ... ولكن الجمال البشرى ، سواء أكان فى رجل أم امرأة أم طفل ، أم كان فى فرس أم فى مبنى ، سواء أكان هذا المبنى كنيسة أم قصراً أم مخزن ذخيرة ، أم منزلا صيفيا . هذا الجمال يتضمن غرضا يقرر ماذا ينبغى أن يكون الشىء (بمعنى أنه يحدد مفهوما لمثاله) ، وهو بذلك لا يعدو

---

(١) sensationalists

(٢) intellectualists

(٣) يمكن تتبعه فى ذلك فى كتابه Observations on the Beautiful and Sublime وأيضا فى كتابه Critique of Judgment

(٤) Croce : op. cit., pp. 279—280.

(٥) pulchritudo vaga.

(٦) pulchritudo adhaerens.

أن يكون جمالا بالتبعية[١] . وكانت بذلك يؤكد وجود جانب روحي، يتميز عن الممتع والمفيد والخير من جهة ، وعن الحقيقة من جهة أخرى[٢]. هذا الجانب الروحي هو القوة الثالثة التي قال بها كانت - وسبق أن أشرنا إليها - والتي هي مصدر التأمل والشعور . ويقول كانت : «إنه بهذا التمييز [يعني التمييز بين نوعي الجمال] يمكننا أن نتحقق من اختلافات كثيرة بين نقاد الجمال ، عندما نبين أن واحداً يؤكد الجمال الحر ، والآخر الجمال بالتبعية»[٣] .

وربما كانت هذه هي أهم الأفكار أو النظريات الجمالية التي نجدها في المدرسة الألمانية. وليست مهمتنا هنا في الواقع كتابة مختصر لتاريخ الاستطيقا فان المطولات التي كتبت له لا تترك فرصة لنجاح عمل مثل هذا . والحق أن الفترة التي أعقبت المدرسة الجمالية الألمانية قد تشعبت فيها جوانب البحث، كما دخلت النظرية الجمالية ضمن ميادين أخرى علمية ، كما سبقت الإشارة في الفصل السابق . بل قد نجد المشتغلين في ميدان علم واحد من هذه العلوم ينقسمون فيما بينهم ؛ «فعلماء النفس المعنيون بالاستطيقا في القرن التاسع عشر ينقسمون إلى مدرستين رئيسيتين : هربارت (Herbart) وأتباعه ، ويأخذون برأي كانت في أن الجمال يتكون في صورة خاصة أو علاقة بين الأجزاء في الشيء المفهوم . وأتباع لبس (Lipps) يقبلون ما أدخله — أي لبس — على وجهة النظر الأفلاطونية الحديثة من تحسين . . . . وهم يعتقدون أننا ننسب الجمال إلى كل الأشياء التي يمكن أن نجد فيها روحا تشبه روحنا»[٤]. وكذلك ينشط علم النفس التجريبي في النصف الثاني من القرن نفسه ويحاول رد الجمال إلى كميات يمكن ضبطها بين الأثر والمؤثر ، ولكن ليس معنى ذلك أن

---

(١) Carritt ; op. cit, p, 116.

(٢) Croce : op. cit., p. 280.

(٣) Carritt : op. cit, p. 117.

(٤) Carrit : op. cit., p. 19 introd., p. 154, pp. 252 ff.

النظريين قد اختفوا من الميدان فما زال يصادفنا كثير من أسماء الفلاسفة الكبار أمثال هيجل وشوپنهور ونيتشة (وكان لهيجل أثره على المشتغلين بالاستطيقا فى ذلك القرن أمثال فشر (Vischer) وهارتمان (Hartmann)[١] والحق إن أشخاصاً كثيرين من المدرسة الألمانية المتأخرة قد ظهر لهم نشاط فى ميدان الاستطيقا وإن كان نشاطاً ضئيلا ومحدوداً، وربما كان أبرزهم هو فشر؛ فله مؤلفات ضخمة فصل فيها الحديث عن جمال الطبيعة وجمال الخيال. وهما يمثلان الجمال الحسى (concrete) من حيث إن واحداً يفتقد الوجود الذاتى والآخر يفتقد الوجود الموضوعى، كما بحث فى ميتافيزيقا الجمال، فتعرض لمفهوم الجمال من حيث هو، دون الاهتمام بأين أو كيف يتحقق.. أما مفهوم الجمال عنده فهو مفهوم هيجل بصورة رديئة[٢].

ولكن ما مفهوم الجمال عند هيجل؟ ويحسن بنا قبل أن نتعرض لذلك أن نشير إلى أن نظرية القبح فى القرن التاسع عشر قد نمت وتضخمت وأصبحت جزءاً لا ينفصل عن النظرية الاستطيقية، بل إن ما يميز النصف الثانى من القرن التاسع عشر هو «التغلب على مشكلة القبح، والانتقال من المجرد إلى المحسوس[٣]». ولا شك أن هيجل له أثر كبير فى ذلك، وسنقف فى الفقرة التالية على بعض النظريات الفردية فى الجمال والقبح، ونرجو أن نوفق فى عرضها بصورة مبسطة.

— ٥ —

وقد قلنا أن التفكير فى الجمال يستدعى بالضرورة التفكير فى القبح، فلا عجب أن يعنى المفكرون منذ القدم بهما معا، وإن كانت نظرية القبح لم تدخل

---

(١) Wellek : Theory of Literature, p. 16.

(٢) Croce : op. cit., op. 3336—7.

(٣) Ibid, p. 346.

ميدان الاستطيقا إلا أخيراً (النصف الثانى من القرن التاسع عشر كما سبقت الإشارة إليه) . وقديماً أرجع أرسطو جمال العمـل الفنى إلى نجاح المحاكاة بغض النظر عن الشيء المحكى ، جميلا كان أم قبيحا . وهو يقول فى البويطيقا (Poetics) : « والسبب فى أن الناس يستمتعون برؤية الشبيه هو أنهم بتأملهم فيه يجدون أنفسهم يتعلمون ويستنبطون الأفكار وربما يقولون : آه ! هـذا هو ! ذلك لأنه إذا حدث أنك لم ترَ الأصل فان المتعـة لن يكون سببها التقليد ، وإنما هى ترجع إلى الإتقان أو اللون أو أى سبب آخر من هذا القبيل »[١] :

ويتساءل بلوتاك : هل يمكن أن يصير ماهو قبيح فى ذاته جميلا فى الفن ؟ فإذا أجبنا بنعم فهل يكون العمل موافقاً ومناسباً أصله ؟ وإذا كان لا فكيف يحدث أننا نعجب بهذه المحاكاة ؟ فى الحقيقة إن الشيء القبيح لا يمكن — كما يرى بلوتاك — أن يصير جميلا ، ولـكن المحاكاة تثير إعجابنا عندما تـكون مطابقة . . . فالجمال والمحاكاة الجميلة (ليس المقصود النجاح فى المحاكاة) هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف[٢] .

وهنا ما يزال بلوتاك — مثل أرسطو — يتكلم عن استجابة ذهننا لمهارة الفنان وذكائه ، فى حين أنه من المهم أولا وقبل كل شيء أن يكلمنا عن العلاقة بين ذكاء الفنان وأهمية الأشياء التى يصورها ؛ لأنه كما ينقل إلينا الشيء الجميل — فى نظرنا أو كما هو معروف لنا — فإنه كذلك ينقل إلينا ماهو قبيح فى حد ذاته ، أو فى نظرنا أو كما هو معروف لنا أيضاً . والمتعة التى تحدث لنا بسبب مهارة الفنان فى نقل القبح تحمل فى طيها ضمنـاً أن ما هو قبيح كل القبح ،

---

(١) Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, — "Poetics", trans., p. 15.

(٢) Bosanquet : History of Aesthetic, p. 107 ; Croce : op. cit., p. 166,

ولـكنه معجب فى الفن ، فيه شيء يستطيع الإدراك أن يفهمه على أنه جميل .
وهذا الإدراك بطبيعة الحال هو إدراك الفنان أولا وإدراك المستمتع بفنه ثانيا[١] . وقد عارض لسنج فى إدخال القبح فى ميدان العمل الفنى على أساس أن مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة التى تحكى القبيح[٢] . وحاول شلر أن يستبعد كلمة الجمال من ميدان الفن لما تحدثه من اختلاط فى العقول ؛ فالناس يعجبون مثـــلا بتمثال أپولو ويعجبون كذلك بتمثال لاوكون ، ومحتوى الأول يكفى لأن يجعله جميلا بعكس الثانى، وكذلك الشأن فى الشعر ؛ فليس الجمال إذن فى المحتوى ولـكنه فى طريقة العلاج . ويقترح أن نستبدل ــ على هذا الأساس ــ كلمة الصدق ، فى أكمل معانيها ، بكلمة الجمال[٣] .
أما هيجل فمسأله الحيوية هى الفاصل عنده فى مشكلة الجمال والقبح . وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات ؛ فالجمادات ، وهى أول صورة للكائنات ، يكون جمالها أقل نسبياً من الكائنات التى تتمتع بلون من الحياة أعظم وهى النباتات ؛ وهذه بدورها يقل جمالها نسبياً عن الحيوانات من حيث هى أكثر حيوية ؛ ثم يأتى دور الانسان ، وهو يتمتع بأكبر قدر ممكن من الحياة ، فيكون ــ بذلك ــ أجمل المخلوقات . فجمال الأشياء إذن نسبى ، وجميعها صالح لأن يكون مادة للعمل الفنى . ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس تقريباً إذا نحن أخذناه عكساً ؛ فالقبح عنده نسبى ، والأشياء القبيحة هى تلك التى تمثل الخصائص المناقضة للحيوية العامة ، أو المناقضة لما اعتدنا أن نعده صورة أو صفة للوجود الحى خاصة بها . ثم يفرق هيجل بين الجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن بأن الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية وبقصد التأثير الجمالى . ومن ثم فإن العمل مهما كانت الأشياء التى يحكيها قبيحة

---

(١) راجع مقالنا « القبح والعمل الفنى » ، الثقافة ، عدد ٦٢١ (٢٠ نوفمبر سنة ١٩٥٠) ص ١٨ .
(٢) Bosanquet : op. cit. p. 226.
(٣) Ibid : pp. 302—3.

فإنها لاتجعل العمل نفسه قبيحا ، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه[1] .

وفى أوائل النصف الثانى من القرن التاسع عشر (١٨٥٣) نشر روزنكرانز Rosenkranz بحثاً بعنوان «استطيقا القبح The Aesthetic of the Ugly»[2]. والحرية هى أساس فكرته فى الجمال والقبح . فمع أن الصورة الناقصة أو الحاجة إلى الحقيقة الطبيعية أو التاريخية درجتان منحطتان يبدو فيهما الميل إلى القبح ، فان القبح الصحيح أو الحقيقى لايتوافر حتى نجد خاصية عدم الحرية فى كائن قادر على الحرية ، بينة بصورة إيجابية فى الموضع الذى ينبغى أن يكون فى حيز الحرية[3] . ويتساءل روزنكرانز : عند مانرى الفن ينقل القبيح مثلما ينقل الجميل ألا يكون ذلك تناقضا عظيما ؟ فإذا أجبنا بأنه ينقل القبيح من حيث هو جميل فقط فهل لذلك نتيجة سوى وضع تناقض آخر على قمة التناقض الأول ؟ . . . إن الجمال إيجاب والقبح الحقيقى سلب[4] . فإذا دخل القبيح فى ميدان الفن فإنه يأخذ صورة مثالية تمنحها له قوانين الجمال العامة كالتناسق (السيمترية) والانسجام والتناسب وقوة التعبير الفردى . ونتيجة هذه المثالية ليست تخفيف القبح أو التغيير منه بمداراته ، ولكن على العكس تماما ، أعنى تأكيد طابعه الأصيل المميز[5] .

ويرى كروتشه أننا نستخدم كلمات الجميل والصادق والخير والنافع . إلخ فنطلقها على النشاط الروحى والأبحاث العلمية والإنتاج الفنى عندما تكون هذه الأشياء ناجحة ، ونستخدم كلمات القبيح والكاذب والردىء وغير

---

(١) Ibid : pp. 337—8

(٢) Croce ; op. cit., p. 347 ; Bosanquet : op. cit., 401.

(٣) Bosanquet ; op. cit., p. 402.

(٤) Ibid ; p. 403.

(٥) Bosanquet ; op. cit., p. 405.

النافع .. إلخ فننعت بها الإنتاج الفاشل . وقد أدى استخدامنا لهذه الألفاظ إلى أن رادفنا بينها فى الاستعمال العادى للغة . والفلاسفة ودارسو الفن الذين حاولوا المحافظة على هذه الاستعمالات المختلفة بصورة غير محدودة قد ضلوا الطريق . والاتجاه السائد سـواء فى اللغة العادية أو الفلسفة هو التحديد الدقيق لمعنى كلمة «جميل» بالقيمة الاستطيقية . ومن ثم لا يجد كروتشة حرجا فى تعريف الجمال بأنه « التعبير الناجح ، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شيء أكثر ، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحا فإنه لا يكون تعبيراً . ويتبع ذلك أن يكون القبيح هو التعبير غير الناجح»[1] والجمال عند كروتشة توحد (unity) أما القبح فدرجات . ذلك أنه لا يوجد ما هو أكثر جمالا من الجميل ، أما القبح فيظهر فى درجات تتتابع منذ الشيء قليل القبح (أو ماهو قريب من الجمال) حتى القبح الشنيع . « ولكن إذا كان القبح كاملا ، أى ليس فيه أى عامل من عوامل الجمال ، فانه سيكف — لنفس هذا السبب — عن أن يكون قبيحاً ، لأنه سيفقد التعارض الذى هو علة وجوده[1] » .

وبكروتشة نستطيع أن ننهى هـذه الجولة السريعة . وأقل النـاس خبرة بتاريخ الاستطيقا يستطيع أن يتوقع أننا قد أهملنا آراء علماء النفس فى هذه الجولة ، بل قد نكون أهملنا آراء الفسيولوجيين كذلك . ونحن نقر بأننا أهملنا آراءهم هنا لأن أهمية دراستهم — فى رأينا — ليست وثيقة الصلة بالاستطيقا بقدر ما هى وثيقة الصلة بعلم النفس والفسيولوجيا . فتجاربهم التى أجريت لإثبات أن الجمال فى الأشياء[2] وأن له بذلك صفة موضوعية ، لا تفسر الجمال بقدر ما تفسر ميلنا نحو الجميل . وربما أفدنا من هذه التجارب فى

---

(١) Croce: op. cit., p. 79

(٢) وليام ديفيدرس W.D. Ross وسبيرمان وبيرت يمثلون هـذه الوجهة ويثبتونها بتجاربهم ، وكذلك فالنتاين .

الفصل التالى حيث تدعو طبيعة البحث فى ذلك الفصل (الأسس الجمالية فى النقد) أن نفسر اختلاف الناس فى تذوقهم الأعمال الفنية أو سبب استمتاعهم أو ضيقهم بهذه الأعمال .

ولكن سيظل رأينا آخر الأمر هو أن هذه التجارب تفسر لنا جزئيات من مشكلات الاستيطيقا ولكنها لا تتعرض للقضايا الكبرى . ونحن فى سبيل استنباط الأسس الجمالية للنقد سنظل على ارتباط وثيق ودائم بهذه القضايا كما يصورها لنا تاريخ الاستطيقا فى تطوره . منذ القدم .

الفصل الثالث

الأسس الجمالية للنقد

رأينا فى الفصل السابق أنه لم يمكن الوصول إلى تعريف نهائى للجمال ، وأن مشكلة القبح قد زادت المسألة تعقيداً فى بعض الأحيان عندما يدمج المفكرون القبيح فى الجميل أو عندما يفصلون بينهما فصلا نهائياً يخرج القبيح من ميدان البحث . وتنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية ، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس ، التى يعمل بها المفكرون . فالجمال أحياناً فى الأشياء وأحياناً فى مدى موافقته لنا ، أو هو فى الخير أو النافع . وأحياناً يكون الجمال فى أرواحنا وجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التى يضفيها الفنان على هذه الأشياء بروحه التى تدرك الجمال . والجمال فى بعض المرات يتمثل فى الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذى يجمع بين الأشتات ، وهو فى بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله ، أو هو الكمال والتناسب والوضوح ، أو ربما كان ما يمتعنا بمجرد تأمله ، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة ، وأحياناً يكون هناك جمالان جمال حــر هو الجمال الخالص وجمال بالتبعية . وقد يكتفى البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشىء المفهوم ، وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق ، وقد يكون الجمال هو كمال الحيوية فى الحى أو كمال الحرية للكائن الحر . . . الخ .

وقبل أن نصنف هذه الاتجاهات فى فهم الجمال أود أن نبين حدود الميدان الذى ينبغى أن نعمل فيه ، إذ الواقع أن المحاولات التى عرضنا لها

كانت تبحث الجميل أو القبيح من وجهة نظر الفنان نفسه حينا ، أو تبحثهما من وجهة نظر متلقى الفن حينا آخر . ولعل النظرة السريعة تكاد لاتلمس فرقاً واضحاً بين الحالتين ، لأن الناقد الذى يستمتع بقصيدة أو يحكم عليها لا يختلف فى الظاهر كثيراً عن الفنان نفسه حين يقف امام منظر جميل أو قبيح ، فالظاهر أن كليهما يلمس جمالا أو قبحاً وينفعل به ، هذا يسجله وذاك يقدره . وقد عبر پوب عن هذا التصوير فى إحدى قصائده حيث يقول :

كما أن العبقرية الصادقة نادرة فى الشعراء .

فإن الذوق الصادق نادر كذلك عند الناقد .

وهم على السواء ينبغى أن يستمدوا النور من السماء .

هذا ولد ليحكم وأولئك ولدوا ليكتبوا [1] .

ولكن المفكرين منذ القدم قد احتفلوا بالتفريق بين الموقفين ، واتضح هذا التفريق فى معرفتهم ووصفهم للجمال فى الطبيعه والجمال فى الفن ، فجمال الطبيعة قد يكون مادة للفن ولكن ليس جمال هذه الطبيعة هو الذى يجعل العمل الفنى جميلا ، لأنه كثيراً ما يكون جميلا فى الوقت الذى ينقل إلينا فيه أشياء هى فى ذاتها قبيحة . فالجمال فى العمل الفنى أو القبح فيه ليس هو الجمال المتمثل فى الطبيعة أو قبحها وإنما هو شىء أضيف إلى ما فى هذه الطبيعة من جمال أو قبح ، لنسمه — وسنطلقها ببساطة — الشعور ، أعنى شعور الفنان . والناقد حين يحكم بالجمال أو القبح على العمل الفنى إنما يحكم على هذا الشعور . ولكن هل يحكم الناقد على شعور الفنان مجرداً من أى صورة ؟ وماذا يكون الشعور بدون الصورة ؟ هل نستطيع أن نقول إنه يحكم على شعور الفنان من خلال الصورة التى يعرضه فيها ؟ ترى أيهما يؤثر فى حكم الناقد إذن الشعور نفسه أم الصورة ؟ يبدو أنه مهما تكن أهميه الشعور فإن الصورة لها

(١) Pope; Essay on Criticism, macmillan, London 1650, p..

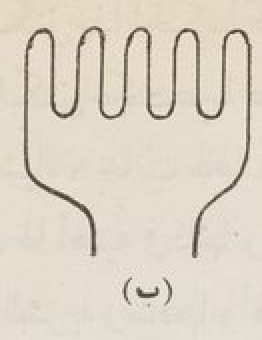
قيمة كبرى فى التأثير على هذا الحكم . وأنا بوصفى ناقدا أحكم على الشعور وأقومه، ولكننى بهذا الحكم سأكون — فى الواقع — قد حكمت — ضمنا — على الصورة ، ولكننى حكمت عليها بمقاييس خارجية لا أطبقها تفصيلا وإنما أحسها مباشرة فالأشياء « بجانب مالها من أهمية وما فيها من حيوية بالنسبة للمجتمع الإنسانى فإن لها أهمية فى ذاتها وحيوية خاصة بها ، حتى إذا نحن جردناها من كل علاقاتها البشريه ومنافعها وأهدافها فانه ما تزال تبق بها بقيــة . والذى أعنيه هو أن كل شىء تكون له صورة بجانب مافيه من موضوع . . . وبينما يكون هدف الموضوع الفنى إنسانياً فانه فى صورته يمضى خارج البشرية ، فتكون صلته بالحياة العضوية من حيث هى كل ، ومن حيث ما فيها من خصائص عامة بالنسبة لكل أنواع الكائنات الحية . أما ما هى هذه الخصائص فان عمل الفنان أن يحددها ، لأنه بغير ذلك لن يستطيع أن يخلع على أعماله الإبداعية صفة الجمال »[1] فهناك إذن قوانين خارجية منظمة للصورة ، ومن واجب الفنان كيما يقدم عملا جميلا أن يراعيها . ويمر الناقد بهذه الصورة قبل تأمله موضوع الشعور وفى أثناء ذلك ، وهو قد يرضى عن الشعور أو لا يرضى فيحكم بجماله أو قبحه بحسب شىء أو أشياء فى نفسه . والمقياس فى هذه الحالة هو مقياسه الشخصى (ولا نقول الفردى لأن فردية الناقد لا يعول عليها فى تسجيل الظواهر الحضارية ، إن لم تكن هذه الفردية — من وجهـــة نظر أخرى — مفقودة) . وقد يرضى عن الصورة أو لا يرضى فيحكم بجمالها أو قبحها لا بحسب أشياء فى نفسه هذه المرة ولكن بحسب قوانين خارجية طبيعية يتلقاها العقل مباشرة لأنه جزء ضمن الطبيعة . ومراعاة هذه القوانين الطبيعية من شأنها أن تحدث المتعة . ونكتفى بمثال هنا لتوضيح الفكرة .

---

(١) A. Trystan Edwards ; The Things Which Are Seen ; A Philosophy of Beauty. (John Tiranti Ltd., London, 2nd ed. 1947), p. 107.

ففى الشكل التالى :


(ا)


(ب)

ترتاج العين لأول وهلة من رؤية يد بهذه الصورة التى فى (ا) ولكنها تنفر من شكل اليد كما هو فى (ب). فهناك إذن قانون خاص بطبيعة اليد، يلزم وجوده لتكون الصورة مقبولة. ولو أن هذا القانون أضيف إلى اليد الممسوخة فى (ب) لصارت جميلة مقبولة . ومهمة الفنان هى أن يكشف هذا القانون ويوفره ما أمكن لصوره، ليضمن إرضاءها أو إمتاعها .

فإذا نحن وجدنا المفكرين ينقسمون : هؤلاء يتكلمون عن الجمال الذى فى الأشياء أو فى التعبير أو فى الصور، وأولئك يتكلمون عن الجمال فى الشعور أو فى المعنى أو فى الموضوع — كان من السهل علينا أن ندرك أنه لا تعارض هناك بين الفريقين، لأن كلا الفريقين يقوّم الجمال فى جانب واحد من جانبى العمل الفنى . فإذا قال قائل إن الجميل هو الممتع كائنة ما كانت صور الامتاع، فإنه يعتبر الصورة وحدها . وإذا قال إنه النافع (كائنة ما كانت صور النفع) فإنه يعتبر الموضوع وحده . والناس فى تذوقهم الأدب قد وقفوا منذ القدم هذا الموقف، وكل القيم التى بحثوا عنها فى الأعمال الفنية تندرج تحت هاتين اللفظين : dulce, utile «ويمكن أن نترجمهما بالمتعة والتثقيف، أو اللعب والعمل، أو القيمة المنتهية والقيمة الآلية، أو الفن والدعاية، أو الفن من حيث هو غاية فى ذاته والفن من حيث هو صور جماعية ومتصل بالحضارة»[1] .

---

(1) Wellek : Theory uf Literature, p. 248

وبهذا التقديم نستطيع أن نتبين المشكلات التى نحن مقدمون عليها ، وهى فى مجموعها تكون الأسس التى تقوم عليها الأعمال النقدية على اختلاف اتجاهاتها . وهذه الأسس بطبيعة الحال — وبحسب مفهومات الجمال التى صادفناها فى الفصل السابق — بعضها موضوعى ، أى متصل بالحكم على الجمالى كما هو فى الأشياء الجميلة ، وبعضها ذاتى ، أى متصل بالجمال من حيث هو فى رأى المتلقى . أما مسألة الذوق هل هو أساس موضوعى أم أساس ذاتى فقد يكون من المنطق هنا أن نجعله ذاتياً ، ولكننا حين نبحث موضوعية الذوق وذاتيته سنجد أن أحسن ما يوصف به الذوق هو أنه شخصى . والشخصى ليس موضوعياً وليس ذاتياً كذلك ولكنه خليط من الاثنين . وقد نجد مشكلة الذاتية والموضوعية تتحطم فى بعض الأحيان أو يتداخل عنصراها بحيث لا يمكن الحديث عن واحد منهما متميزاً كل التميز ومنفرداً عن الآخر .

فمشكلتنا الأولى الآن هى مشكلة الذاتية والموضوعية فى الحكم الجمالى ، ثم يليها ويتصل بها مشكلة الذوق ، ويلى ذلك تفصيل الأسس الذاتية لجمال الجميل والأسس الموضوعية له فى الأحكام النقدية .

— ١ —

الذاتية والموضوعية فى الحكم الجمالى

حين يصدر الناقد حكماً جمالياً على عمل فنى فإنه يكون فى أحد وضعين : إما أنه يحدثنا عن خصائص الشىء نفسه فيتبين فيها جمالا أو قبحاً بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح ، فهو عندئذ ناقد موضوعى ، أو بعبارة أخرى هو يحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح فى الشىء الذى عرض له . وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل ، فيكون إحساس الرضا حيناً والنفور حيناً ، فهو عندئذ ناقد ذاتى . ولكن هذا الرضا أو النفور فى الواقع يعد شيئاً آخر غير الجمال الذى نبحث عنه ، ومن ثم فإن الذاتية ليست

تأخذ صفة التلقى والتفسير للشعور المتلقى من أى من النوعين هو فحسب ، وإنما هى تأخذ صفة أخرى إيجابية هى صفة الامتداد فى الأشياء . ومن ثم فالحكم الجمالى الذاتى يقوم على فرض صفات خاصة فى عقل الناقد أو فى نفسه على الأشياء التى يصفها فيما بعد بالجمال أو القبح .

بعبارة أخرى : إن الحكم الجمالى قد ينصب على جمال فى الشىء ذاته فيكون موضوعياً ، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتياً . ومن ثم يأتى السؤال : أيهما ترى الصحيح ، أن الجمال فى الأشياء ذاتها مستقلا عنا أم أنه فينا ونحن الذين نخلعه على الأشياء ؟

وقد تكون المسألة بهذا الوضع طريفة ، وقد يكون حلها أكثر طرافة . ولكننا فى سبيل هذا الحل سنعود — كما هى العادة — إلى آراء المفكرين الذين يصورون جانبى الموضوع ، أعنى القائلين بموضوعية الجمال أو ذاتيته ، لنرى من خلال آرائهم أين ومتى يكون الحكم الجمالى موضوعياً ، وأين ومتى يكون ذاتياً .

وقديماً قال أفلاطون بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا ، وأن الجمال الذى نخلعه على الأشياء بحسب موافقتها لنا ليس سوى جمال عارض [١] ، أى أننا لا نستطيع أن نسميه جمالا وإنما هو حالة شعورية خاصة . ومن ثم فالجمال عند أفلاطون — وربما كان عند اليونان بعامة كما سبق أن عرفنا — موضوعى لاشخصى ، « أى أن الميزان فى تقدير الأشياء الجميلة ميزان مستمد من طبيعة الأشياء نفسها فلا يقوم على هوى الشخص أو مزاجه [٢] » .

ويقول فيليب ليون [٣] : إن شعورى أو حالتى العقلية عندما أتأمل

---

(١) فى محاورة « هيبياس » راجع Carritt : Philosophies of Beauty, pp. 89

(٢) أحمد فؤاد الأهوانى : تقدير الجمال ، الكاتب ، مجلد ٧ عدد ٢٨ (يناير سنه ١٩٤٨) ، فى ص ١٩٤٨ .

(٣) Philip Leon فى كتابه : Aesthetic Knowledge

جبلا تختلف عن حالتى العقلية عنـد ما أتأمل سهلا ، لا لشىء سوى أن الجبل يختلف عن السهل . فالعالم إذن ، وهو فى هذه الحالة الجبل أو السهل ، هو الذى يخلع على الشعور طابعه وليس الشعور هو الذى يطبع العالم. فالجبل ليس خطيراً ورهيباً لأن لدى شعوراً بالخطورة أو الرهبة أخلعه عليه أو أخرجه فيه ، وإنما شعورى وحالتى العقلية هى التى يمكن أن توصف بالرهبة والخطورة لأننى أدرك هذه الصفات فى الجبل[1] .

ويقول جورج إدوارد مور[2] : عندما يرى إنسان صورة جميلة فإنه ربما لا يرى فيها شيئاً على الاطلاق . والغموض هنا يأتى من أنه قد يقصد « بموضوع » الرؤية (أو المعرفة) إما الصفات المرئية فى هذه الحالة ، وإما كل الصفات المستودعة فى الشىء المرئى . وعلى ذلك ففى حالتنا هذه ، عندما يقال إن الصورة جميلة فإن المقصود هو أنها تشتمل على صفات جميلة ؛ وعندما يقال إن الإنسان يرى الصورة يكون المقصود أنه يرى قدراً كبيراً من الصفات المشتملة عليها الصورة . ومن ثم فإنه عندما يقال إنه لا يرى فى الشىء جمالا يكون المقصود أنه لا يرى تلك الصفات الجميلة فى الصورة . فعندما أتكلم إذن عن معرفة الشىء الجميل من حيث أن هذه المعرفة عامل أساسى فى التذوق الجمالى القيم يجب أن يفهم أننى لا أعنى سوى معرفة الصفات الجميلة التى لذلك الشىء ، وأننى لا أعنى الصفات الأخرى التى للشىء نفسـه . وهـذا التمييز نفسه يجب التفريق بعناية بينه وبين التمييز الآخر الذى صورته بالعبارتين الواضحتين : « رؤية جمال الشىء » و « رؤية صفاته الجميلة » ؛ ونعنى عامة برؤية جمال الشىء حصول عاطفة تجاه صفاته الجميلة ، فى حين أننا فى « رؤية صفاته الجميلة » لا ندخل أى عاطفـة . وأعنى بعنصر المعرفة — ويتساوى فى ضرورته مع العاطفة لوجود التذوق القيم — أعنى مجرد المعرفة الحالية أو

---

(١) Carritt : op. cit., p. 291.

(٢) G.E. Moore فى كتابه : Principa Ethica، ١٩٠٣

الوعى بأى صفة جميلة أو بكل الصفات الجميلة فى الشىء ، أعنى أى عنصر ، أو كل العناصر التى فى الشىء والتى تحتوى أى جمال محقق positive . ويمكن بسهولة أن نرى أهمية عنصر المعرفة ذلك فى الكل القيم عندما نسأل : أى قيمة تلك التى ينبغى أن ننسبها إلى العاطفة التى يثيرها سماع السمفونية الخامسة لبيتهوفن إذا لم تكن هذه العاطفة مصحوبة مطلقا بأى وعى ، سواء بالألحان notes أو بالعلاقات الميلودية أو الهارمونية التى بينها ؟ إن مجرد سماع السمفونية — حتى عندما تصحبه العاطفة الصادقة — لا يكفى ، كما يتضح لنا بسهولة إذا نحن نظرنا إلى حالة رجل يسمع كل الألحان ولكنه لا يلتفت إلى أى علاقة من تلك العلاقات الميلودية أو الهارمونية ، التى هى ضرورية لتكوين أقل العناصر الجميلة فى السمفونية[١] .

ويقول جاريت ، وإن كان لا يجزم ، بوجود العنصر المشترك الذى يكسب الأشياء صفة الجمال[٢] . ويقول كذلك بأن الجمال فى الأشياء لابد أن يكون صفة مستقلة عنا وعن ميولنا ورغباتنا ، أو هى تستطيع أن تجتذب ميولنا ورغباتها . فالأشياء الجميلة لا بد أن تتوافر مبدئيا على الجمال[٣] .

وقد جاء جرين أخيراً ليأخذ برأى مور السابق فى موضوعية الجمال ، ثم يزيد عليه أن الصفة الجمالية الموضوعية تحتاج إلى الملاحظ ذى العقل الجمالى ليدركها ، وهذه الصفة تشخص الأشياء المختلفة بدرجات مختلفة وبحسب قواعد أساسية . ويؤكد موضوعيتها أن هذا الملاحظ يستطيع أن يكشفها فى مناسبات مختلفة كما يكشف الصفات الموضوعية الأخرى ،

---

(١) Carritt : op. cit., pp 246 – 8.

(٢) فى كتيب له ترجمه إلى العربيه عبد الحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نوية تحت عنوان « فلسفه الجمال » — دار الفكر العربى — ص ١٣ .

(٣) راجع الفصل الرابع من الكتاب السابق .

ويستطيع ملاحظون آخرون حساسـون فنيا أن يكشفوها كذلك ويفحصوها[١] .

أما الواقفون فى الجانب الآخر فيقيمون آراءهم على أساس أن الأشياء تفقد مفهوماتها إذا هى انفصلت عن الإنسان ، وهى بذلك تفقد أى قيمة لها . ولعلنا ما زلنا على ذكر من حديث أفلوطين حيث يشترط تعادل الرائى والمرئى أو على الأقل تناسبهما حتى يمكن رؤية الجمال ، وأنه لا قيمة للنور إذا كان كل الناس عميانا[٢] . وكل الذين عرفوا الجمال تعريفا ردوه فيه إلى العقل البشرى أو الحالة النفسية الخاصة إنما هم يعبرون عن هذا الجانب المقابل الذى يجعل الجمال ذاتيـا . وقد قال كانت[٣] : إن الجمال منفصلا عن شعورنا لا يعد شيئا[٤] . وقد صور ذلك الشاعر صمويل تايلور كوليردج S. T. Coleridge فى قصيدة له[٥] حيث يقول :

يا وليام ! إننا نستقبل ما نعطى .

وفى حياتنا وحدها تعيش الطبيعة .

وحلة العرس التى ترتديها هى من عندنا ، ومن عندنا كفنها[٦] .

---

(١) Greene: The Arts and the Art of Criticism ,pp. 4—5.

(٢) وقد استوحى جويو هذا المعنى فى مستهل كتابه حيث يروى مثل الطفل الصغير الذى رأى أشعه الشمس تنفذ إليه فى حجرته فحاول أن يمسكها بيديه ولـكنه لم تظفر يداه بشىء؛ فأدرك أن الضوء كان فى عينيه فقط . راجع :
Guyau, M.: Les Problêmes de l'Esthétique Contemporaine (9ième Edition, Librarie Félix Alcan, Paris 1913), p.3.

(٣) فى كتابه Critique of Judgment (١٧٩٠)

(٤) Carritt : op. cit. cit., p. 113.

(٥) بعنوان أحزان Dejection (١٨٠٢)

(٦) Carritt : op. cit., p. 131.

وتتمثل نفس الفكرة عند روبن جورج كولنجود R. G. Collingwood [1] حيث يقول : إن القوة التى نجدها فى الشىء هى فى الحقيقة قوتنا الخاصة ، إنها نشاطنا الجمالى الخاص [2] .

وقد أشار والتر تيرنس استاس W.T. Stace [3] إلى أننا حين نميز بين أنواع الجمال إنما يرجع هذا التمييز إلى اختلاف فى الشعور بالقيمة feeling- value مرتبط بالمحتوى العقلى السابق لاختلاطه بمجال الادراك الحسى ، وأن هذا الاختلاط قد يختلف فى كماله قلة وكثرة فتكون النتيجة أن تختلف درجة الجمال ويقول : « هذا الاختلاط لا يحدث فى الواقع إلا فى ثنايا العقل البشرى . . . ومن ثم يكون الجمال بالتأكيد ذاتيا .

. . . وفيما يختص بطبيعة العنصر الموضوعى فى الجمال لا نستطيع سوى أن نؤكد بصفة عامة أن بعض الأشياء - بفضل الصفات الطبيعية (الفيزيائية) البحتة - يكون مهيأ لعملية الاختلاط بالمفهومات البشرية وأن بعضها لا يكون . وإذا كان عنصر الصدق فيما يسمى بالاستطيقا الترابطية يلتمس فى موضع من المواضع فإنه على وجه التحديد موجود هنا [4] » .

ويوضح جرين فى كتابه السابق وجهة نظر الذاتيين بأنهم ينكرون أن تكون الصفة الجمالية خاصية (موضوعية) وهم يشرحون هذه الموضوعية الظاهرة للخاصية الجمالية بقولهم : إننا نخلع مشاعرنا الجمالية غير واعين على الشىء ، وبهذا ننسب إليه صفة يفقدها فقداناً تاماً . ويمكن أن تذهب الذاتية إلى أن لبعض الأشياء استعداداً يسبب هذا الخلع أكثر من غيرها ، وأن بعض الأشياء المفضلة جمالياً مردها إلى طريقة الشخص الخاصة فى

---

(١) فى كتابه : Outlines of a Philosophy of Art (١٩٢٥)

(٢) Carritt : op. cit., p. 293.

(٣) فى كتابه : The Meaning of Beauty ١٩٢٩)

(٤) Carritt : op. cit., p. 305.

الشعور ، وأن بعضها يكون عاماً والبعض واسع الانتشار . ولكن هذه الحقيقة تشرح تحت عناوين الاختلافات الذوقية والعادات الاجتماعية والمأثور الحضارى ولكنها لا تشرح تحت عناوين وجود صفة جمالية فى الأشياء المختلفة (أو غيابها). فالصفة الجمالية إذن هى مهمة التقويم الجمالى ، ولم يفهم التقويم بدوره على أنه كشف صفة موضوعية فى الأشياء[1] .

وإذن فالحكم الذاتى ليس حكما جمالياً بالمعنى الصحيح (أى لا ينصب على جمال موضوعى) بقدر ما هو مفسر لحالة المتلق .وإذا توسعت الذاتية قليلا أمكنها القول بأن جمال الشىء أو قبحه راجع إلى هذه الحالة .

وكثيراً ما يكون موقف التناظر سبباً فى إيجاد الحل الوسط . وفى مشكلتنا هذه وجد هذا الحل الوسط ولكنه يأخذ صورتين :

(ا) أن فى الأشياء جمالا موضوعياً من جهة ، وأن فى عقولنا ونفوسنا جمالا آخر سابقاً من جهة أخرى . وفى الحكم الجمالى (والحكم الجمالى ينصب على القول بالجمال أو القبح) يحدث توافق بين الداخل والخارج ، فنحن نخلع على الأشياء جمالا ، والأشياء ذاتها تخلع علينا جمالا ، وفى الحكم الجمالى يلتقى الجمالان ، الذاتى والموضوعى .

(ب) وهى صورة تفترق قليلا عن (ا) ويصورها لنا ليرد[2] John Laird فى صورة جدلية طريفة . فإذا كانت الألوان والأصوات وما شابهها تتصل بحقيقة الأشياء الفزيائية فإنه يمكن القول بأن الأشياء تكون جميلة فى ذاتها ويكون الجمال موضوعياً فى كثير من الحالات ، ومع ذلك يمكن القول بأن هذا الجمال لا قيمة له ما لم يتمثل للعقل . ومن جهة أخرى ، إذا كانت عقولنا هى التى تحدث فى الأشياء هذا الجمال لأنها لا تقوم منفصلة عن عقولنا ، وبذلك يكون جمالها ، فإن هـــذه الأشياء لا يبدو أن من

---

(١) Greene : op. cit., p. 4.

(٢) فى كتابه "The Idea of Value" (١٩٢٩)

الضرورى حصولها على أجزاء أو صفات عقلية . فاذا كانت عقولنا هى التى تنتج الروائح والألوان فاننا لا نفكر عادة فى القول بأن لها خصائص الألوان والروائح ، أى أن تكون العقول حمراء اللون أو بنفسجية mauve أوطيبة الرائحة . ومن ثم ينبغى أن نأخذ بأن جمال هذه الأشياء الحسية يكمن لا فى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية ولكن فى نقطة التقاء معينة من إنتاج الإثنين (وهى ذاتها ليست عقلية ولا طبيعته)[1] .

ورأيى أن الحلول الوسط — رغم ما يمكن أن تنطوى عليه من أفكار قيمة — لا تدفع بالمشكاة دائما إلى مجال حيوى بقدر ما تعين على خمودها . ومن ثم فاننى أختار هنا — وبحسب الخطة العامة لبحثنا هذا — رأى مور السابق . فالأشياء جميلة ، بمعنى أنها تشتمل على صفات من شأنها أن تجعلها جميلة ، ولكنها ليست بطبيعة الحال هى كل صفات الشىء . والذى يحكم على الشىء بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التى عرفها فيه دون أن تثور فى نفسه أى عاطفة نحو الشىء ، وهو يختلف عن الحالة الأخرى التى يرى فيها الشىء جميلا لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة ولكن لأن الشىء من حيث هو كل (أى بجميع صفاته) قد أثار فى نفسه عاطفة أو شعوراً . فهو عندئذ لا يعرف شيئا بشأن هذا الشىء وإنما هو يشعر بشىء . فاذا هو حكم على الشىء بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور ثار فى نفسه إزاء هذا الشىء .

وأمثل لتوضيح الفكرة بهذا المثال : ليكن الشىء موضوع الحكم هو تفاحة مثلا ، ففى التفاحة صفات خاصة من شأنها أن تجعلها جميلة ، ونستطيع أن نعرفها إذا نحن تذوقناها وشممناها . ونحن بذلك نقول إنها جميلة لأننا عرفنا فيها صفات خاصة . وقد يحدث لإحدى هاتين الحاستين أى خلل أو

---

(١) Carritt : op. cit , p. 300.

انحراف فلا نعرف فى التفاحة الرائحة الطيبة أو الطعم اللذيذ ، فلا يكون معنى ذلك أن التفاحة فقدت الصفات الخاصة التى جعلتها فى حالة من الحالات جميلة . هذا من جهة . ومن جهة أخرى فان التفاحة إذا وضعت بعيدة عنا بحيث لا نشم رائحتها ولا نذوق طعمها فاننا لا نكف عن وصفها بأنها جميلة وإن كنا لم نلمس فيها تلك الصفات الخاصة ؛ ذلك أنها فى هذه الحالة ستثير لعابنا لأننا نظرنا إليها ككل (أى إلى كل صفاتها) وحكمنا الذى يجرى وراء اللعاب السائل فى هذه الحالة عرضة إلى الخطأ ، إذ قد تكون التفاحة — حين نقربها — عفنة فينقصها الطعم اللذيذ والرائحة الطيبة . والخطأ هنا راجع إلى أننا لم نفحص التفاحة ونعرف فيها هاتين الخاصتين .

كذلك الشأن فى الحكم على الأعمال الأدبية . قد أفحص العمل الأدبى وأحكم عليه بأنه جميل لأننى لمست فيه صفات أو مواطن — كما يقال أحياناً — من شأنها أن تجعله جميلا . وهذا هو الحكم الجمالى بمعناه الصحيح . وقد أحكم عليه بأنه جميل لأنه أثار فى نفسى شعوراً معيناً ولكن هذا الحكم ليس جماليا بالمعنى الدقيق . هو جمالى بالمعنى العام . واحتمال الخطأ فيه كبير ، كما قلنا ، لأنه يترك العمل ذاته ويتحدث عن شىء آخر . فهو لا يحدد صفات الجمال فى الجميل ويعرفها وإنما يرى العمل كله (أى بكل صفاته) . وقد يحدث مع الفحص الجمالى (تقريب التفاحة) أن نجد صفات الجمال الخاصة منحرفة أو ناقصة أو بها أى خلل . ماقيمة التفاحة إذا وجدنا خللا فى رائحتها وطعمها — رغم جوعنا الشديد إليها ؟ ما قيمة السمفونية — مهما صحبها شعورنا — إذا لم ندرك — كما يقول جرين — جمال العلاقات الميلودية والهارمونية فى اللحن ذاته ؟ ما قيمة العمل الأدبى إذا لم نكشف فيه الصفات الخاصة التى من شأنها أن تجعله جميلا ؟

وهنا تتحور المشكلة تحوراً طبيعيا إلى صورة أخرى ، فتظهر فى

الخلاف المستفيض حول القيمة المعطاة للعمل الفنى هل هى للشعور أم للصورة. ولا نحب أن نفيض فى ذلك الآن فموضعه فى الباب الأخير من الرسالة، وهو بعد موضوع خلاف طويل وشيق أيضا، ولكننا نكتفى هنا بأن نشير إلى أن الحكم الجمالى ينصب على الصورة[١]. وهو بمعناه الأعم ينصب على العمل من حيث هو كل.

هناك إذن أسس موضوعية فى الحكم الجمالى وهى تتصل بالصورة؛ كما أن هناك أسسا ذاتية تتصل بالموضوع. وهذه الأسس الموضوعية صفات مستودعة فى العمل الفنى ذاته ولازمة لجماله، وتلك الأسس الذاتية هى حالات فى نفس المتذوق أو اعتبارات خاصة خارجة عن العمل ذاته. ويبقى الآن أن نعرف هذه الصفات وتلك الحالات. ولكن مشكلة الذوق ما زالت تنتظرنا. ولعله من السهل الآن أن نفرغ من الفصل فيها، فلنمض إليها.

— ٢ —

هناك عبارة قديمة تقول: إنه لا مشاحة فى الذوق de gustibus non disputandon est (ومن المفيد البحث عن نشأة هذه العبارة وعما كانت تعنى أول الأمر، وكذلك ما إذا كانت كلمة ذوق gustibus تشير فقط إلى تأثيرات سقف الحلق palate، وأنها امتدت فيما بعد فقط لتشتمل على التأثيرات الجمالية[٢]). وما تزال لهذه العبارة أصداء قوية فى الكتب التى

---

(١) يؤيد هذا الرأى هربارت في كتابه Practical Philosophy. راجع Carritt, p. 15.

(٢) Croce: op. cit., p. 466.

تناولت مشكلة الذوق . وبعض المعاصرين[١] يستخدمها من حيث هى أسهل الحلول لمشكلة اختلاف الأذواق .

والقضية العامة هى أن الأحكام الجمالية تختلف لأن أذواق الناس مختلفة . وإذا كان اختلاف الأذواق لا مشاحة فيه فان اختلاف الأحكام الجمالية بالتالى يجب ألا يكون مثار بحث وجدل .

ولكن هل اختلاف الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى الواقع من فرد إلى آخر ، وعندئذ يكون الذوق نسبيا ، أم أن فى الأشياء جمالا لا يختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح القبيح ؟ وبعبارة أخرى موجزة : هل يختلف الذوق لسبب فى الشىء المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق نفسه ؟

ونحن — بحسب الخطة التى نسير عليها فى هـذا البحث — لا ننفى اختلاف الأذواق أو نسبيتها كما لا نبالغ فى حتمية اتفاقها أو مطلقيتها ، ولكننا لا نريد أن يستبد بنا هذا الاختلاف فنقف أمام الأحكام الجمالية مكتوفين ، لا لشىء إلا لأنها أحكام ذوقية وأن اختلاف الأذواق لا مشاحة فيه .

المسألة فى رأينا موضوع نظر ، ويمكن الاهتداء فيها — بسهولة — إلى حل .

من مظاهر اختلاف الأذواق التى يمكن أن نلاحظها أن « بعض الناس من بيننا يفضلون الجمال الأشقر ، وبعضهم يفضل ذات العيون السوداء أو الشعر الفاحم ، دون أن يقدر واحد منهم على أن يقول السبب لتفضيله . هذا الاختلاف فى الذوق ليس له ضابط فى قوانين الطبيعة البشرية العامة ، ولكن

---

(٢) الدكتور احمد أمين فى كتابه : النقد الأدبى (لجنه التأليف والترجمه والنشر سنه ١٩٥٢)، اولأستاذ طه أحمد إبراهيم فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى عند العرب .. (لجنة التأليف والترجمة والنشر سنه ١٩٣٧) والدكتور طه حسين فى كتابه « فصول فى الأدب والنقد »

لابـد أنه ينشأ من شيء مختلف فى الأمم المختلفة وبين الأفراد المختلفين فى الأمة الواحدة »[1]

هذا هو التفسير الجنسى (نسبة إلى الجنس والأجناس) والبيئى لاختلاف الأذواق . واختلاف الأجناس والبيئات معناه اختلاف المجتمعات ، ومن ثم كان من الطبيعى أن تختلف الأذواق من مجتمع إلى آخر ؛ فالذوق فى مجتمع بدوى غيره فى مجتمع متحضر ، وهو فى المجتمع التجارى يختلف عنه فى المجتمع الصناعى أو الزراعى . . . . الخ . وهذه كلها أصبحت الآن أفكاراً متداولة .

وليس غريبا — فى مثل هذه الحالات — أن يختلف الناس، بل الغريب ألا يختلفوا. إنهم يختلفون فى التقديرات المنطقية والأخلاقية والاقتصادية ، ويختلفون على السواء أو ربما كان اختلافهم أشد ، فى التقديرات الجمالية . وإذا كانت بعض الأسباب . . . كالسرعة والتحيز والعواطف . . . الخ يمكن أن تقلل من أهمية هذا الاختلاف فإنها بهذه الطريقة لا تنفيه»[2] فاختلاف الناس إذن حقيقة قائمة . وستظل كذلك ما دامت الأشياء فى تغير مستمر وما دامت النفوس أيضا خاضعة لهذا التغير ؛ أى ما دام المثير والمتأثر فى تغير دائم . فاللوحات الزيتية تصبح معتمة ، والفرسكات (الرسوم على الحيطان) تصير شاحبة . وتفقد التماثيل الأنوف والأيدى والأرجل ، وتصبح العمارة حطاما (كلياً أو جزئياً)، ويضيع الأصل القديم لتنفيذ القطعة الموسيقية ، ويفسد نص القصيدة عن طريق النساخين الرديئين أو الطبع الردىء . هذه أمثلة واضحة للتغييرات التى تحدث كل يوم للأشياء أو المثيرات الفيزيائية .

---

(١) Carritt : op. cit., p. 104.

(٢) Croce : op. cit., p. 123.

وفيما يختص بالحالات النفسية فلن نعتمد على حالات الصمم والعمى ...
فإن هذه الحالات ثانوية وأقل أهمية إذا هى قورنت بالتغيرات الأساسية
اليومية الدائمة ، والتى لا يمكن تحاشيها ، فى المجتمع حولنا ، وفى الحالات
الداخلية لحياتنا الفردية[1] .

وإذن فبجانب الأسباب الاجتماعية والجنسية والبيئية لاختلاف الأذواق
هناك حالات يكون فيها اختلاف الذوق نتيجة لاختلاف الزمان الذى
يتضح فيما يعترى الأشياء والنفوس من تغير . وهناك إلى جانب ذلك الأسباب
الفسيولوجية (الصم والعمى . . . الخ) التى تكفى وحدها لإحداث هذا
التفاوت . أما اختلاف الأذواق الناتج عن السرعة فى الحكم أو التحيز أو
العاطفة فهو وإن كان لا يعبر عن حقيقة فإنه يقع فى بعض الحالات ، وحدوثه
راجع إلى قوة الشخصيات أو ضعفها ، ومدى تأثرها بغيرها أو تأثيرها
فيها . وفى هذه الحالة يحكم الشخص حكمه الجمالى من خلال الشخصية التى
يتحيز لها أو يتأثر بها .

وترجع بعض الاختلافات إلى الخلط بين الجمال وغيره من الصفات
كالامتاع والملاءمة . كما أن هناك عوامل أخرى تؤثر فى تقديرنا للجمال ؛
فالشىء المألوف لنا قد يبدو جميلا لمن يراه للمرة الأولى ، وإن كانت الغرابة
تدعو إلى الكراهية فى كثير من الحالات . واختلاف العقائد والتقاليد
والأجناس والبيئة الزمانية والمكانية وأشكال الأشخاص وأحجامهم وألوانهم
كل ذلك له أثره فى اختلاف الأذواق ؛ ثم فى الشعر يختلف تأثير الألفاظ
من فرد لآخر ، ومن أمة إلى أمة ، ومن ريف إلى حضر . ومحاولة الربط
بين كل هذا وبين جمال الجميل يجعل مجال اختلاف الأذواق فسيحاً ؛ فمن
الصعب فى حكمنا بالجمال أو القبح على شىء أن نفصله عن كل إدراكاتنا

---

(۱) Croce: op. cit., p. 124

وإحساساتنا وذكرياتنا وتقاليدنا وتكويننا الفكرى والنفسى والجسمانى. وفى مجال الأدب يضاف مأثورنا المذخور فى اللغة ذاتها.

وواضح من كلام جاريت فى الفصل الرابع من كتابه «فلسفة الجمال[1]» أنه يميل إلى الأخذ بأن جمال الشعر لا وجود له إلا فى عقول من يستمتعون به. وهو فى ذلك يوافق قول بعض الفلاسفة: إن الأشياء لا تحمل معنى ولكن المعنى فى عقولنا. فالفنان يقصد من عمله الفنى معنى وكل منا يقدر هذا المعنى تقديراً خاصاً فيحدث لذلك التفاوت. ويضرب مثلا لذلك التفاوت فى فهم هاملت لشكسبير. وقد يحدث أن تكون عبقرية القارىء تفوق عبقرية الفنان فيستخرج من عمله الفنى صورة خيراً مما فى عقل صاحبها.

ولعله تبين لنا الآن كيف أن مشكلة الذوق شـديدة المساس بمشكلة الموضوعية والذاتية التى سبق أن عرضناها. فالأذواق تختلف لكثير من الأسباب وليس فيها سبب واحد موضوعى (إذا استثنينا التغير الذى أشار إليه كروتشة والذى يصيب الأشياء كما يعترى الأشخاص). وهنا نستطيع أن نخلص إلى النتيجة التى نريدها بسهولة، وهى أن اختلاف الأذواق ليس سببه راجعاً دائماً إلى الأشياء المحكوم عليها. وهى حين تختلف فإنها لا تختلف فى قضية جمالية بالمعنى الدقيق وإنما هو اختلاف فى أشياء أخرى ولأسباب مغايرة. وهذا يترك لنا المجال للبحث عن الجانب الجمالى فى الشىء. هل تختلف فيه الآراء أم تتفق، وإذا هى اتفقت فكيف ومتى؟

ونحب هنا أن ننكر تلك المبالغة الواهمة فى اختلاف الأذواق؛ فقد درب الناس على أن يتمسكوا بهذا الاختلاف ويبالغوا فيه، فى حين نجدهم يتراجعون أمام المعرفة العقلية أو العلمية ويتصورون فيها لوناً من الثبات عظيماً. والواقع أن المسألة — فى تصورها المعقول — خلاف ذلك؛ فالحقائق

---

(١) ترجمة يونس ويدى ونوية.

العلمية فى تغير مستمر ، وتختلف اليوم عنها بالأمس . فإذا نحن قارنا — مثلا — بين علمى الفلك والطبيعة على يد طاليس وانكسمندر وبينهما على يد نيوتن وأينشتاين وجدنا الفرق واضحاً — كما يقرر جارود[١] — بين العالم كما فهم قديماً والعالم كما فهم حديثاً .

أما فهمنا للشعر فيبدو — نسبياً — أنه لم يحدث به تغيير . وقد يقال إن فهمنا لطبيعة الشعر ليس هو تقديرنا أو حكمنا الجمالى على الشعر . ولكن ألا يقوم هذا الحكم على أساس من ذلك الفهم ؟ هذا سؤال قد يبدو بسيطا ، وقد يحمل فى ذاته تقريراً ، ولكنه فى الواقع غاية فى الأهمية بالنسبة لما نحن بصدده من تضييق النطاق الذى تحدث فيه اختلافات الأحكام . ذلك أن تفاوت الناس فى القدرة على الفهم يكفى لتفاوت أحكامهم . ولكن إذا كانت المسألة مسألة فهم صحيح وفهم سىء . فقد أصبح الاختلاف هيناً إذا أمكن الوصول إلى الفهم الصحيح . وبعبارة أخرى فانه إذا كان اختلاف الأحكام راجعاً إلى اختلاف قدرات الناس على الفهم كان ذلك تأكيداً لإمكان الوصول إلى فهم واحد صحيح يمكن الاتفاق عليه بين الجميع إذا ما قورنت المفهومات المختلفة وصححت . وفى هذه الحالة تتحطم مسألة التفضيل ، لأن التفضيل لا يدل على أن وراءه بالضرورة فهما هو أصح الأفهام . « فقد تفضل أنت صورة من الصور وأفضل أنا أخرى عليها ، ثم نمضى نناقش موضوعيهما . وإذا كان اختلاف الذوق قائماً على أساس اختلاف فى الرأى كهذا فان هذا الاختلاف سيزول بتصحيح الرأى[٢] » . ولكن هذا يعقد المسألة من جهة أخرى ، إذ متى وكيف يكون الفهم الذى بين أيدينا هو الفهم

---

(١) جارود Garrod أستاذ كرسى الشعر فى جامعة هارفارد ، وكتابه : Poetry andthe Criticism of Life.
راجع مقالنا « بين الشاعر والناقد » بمجلة الثقافه عدد ٧٢٨ ص ٧ .

(٢) Carritt ; op. cit, p. 299 نقلا عن رالف بارتون برى R B.Perry فى كتابه : "General Theory of Value" (١٩٢٦)

الصحيح أو هو أصح الأفهام ؟ قد يمكن أن نجيب ببساطة فنقول إنه الفهم الذى يلقى قبولا شبه إجماعى ، ويدل على ذوق هو أحسن الأذواق . وهنا يسأل بتو Batteux : هل هناك ذلك الشىء الذى يقال له ذوق حسن ؟ وهل هو الذوق الحسن الوحيد؟ وأين يتكون ؟ وعلام يعتمد ؟ هل هو يعتمد على الشىء ذاته أم على العبقرية التى أنتجته ؟ هل توجد ـ أولا توجد ـ قواعد ؟ هل سرعة البديهة وحدها هى أداة الذوق أم هل القلب وحده ؟ أم هما معاً؟. ويعلق على هذه الأسئلة بقوله : ما أكثر الأسئلة التى وردت فى هذا الموضوع المألوف الذى كثيراً ما طرق ، وما أكثر الإجابات الغامضة والملفوقة التى أعطيت[1] .

ومن جهة أخرى نجد كانت يعترض الطريق . وقد سبق أن عرفنا رأيه فى الجمال ؛ فهو عنده مايمتع دون غاية (لذة أو منفعة) ودون مفهوم (الفكرة) فكل ما يرضينا عقلياً لأننا فهمناه ، وكل ما يرضينا لأنه مفيد أو يستهدف غاية ما ، يعد شيئاً طيباً good . ويقول : « يجب دائماً لكى أقول إن الشىء طيب أن أعرف أى نوع من الأشياء ينبغى هو أن يكون . يجب أن يكون لدى مفهوم له . وهذا ليس ضرورياً لكى أجد الجمال فى شىء ؛ فالأزهار والأربسكا والخطوط الزخرفية المجدولة فيما يسمى بالزخرف الورقى foliation ليست تعنى شيئاً ، وليست تعتمد على أى مفهوم محدود ، وهى مع ذلك تمتعنا ...

ومن هذه الأنواع الثلاثة من الرضاء يمكن أن نقول إن رضاء الذوق عن الجميل هو الرضاء الوحيد الصادق الحر . . . والذوق هو القدرة على تقدير شىء أو نوع من الفكرة من حيث ارضاؤها أو عدم ارضائها دون تحقيق غاية[2] » .

---

(١) Croce : op. cit., p. 466.

(٢) Carritt : op. cit., p. 111.

ومن هذه الأنواع الثلاثة من الرضاء يمكن أن نقول إن رضاء الذوق عن الجميل هو الرضاء الوحيد الصادق الحر ... والذوق هو القدرة على تقدير شيء أو نوع من الفكرة من حيث إرضاؤها أو عدم إرضائها دون تحقيق غاية » [1].

ومعنى ذلك أنه إذا كنا قد رأينا مسألة التفضيل لاتدل على الذوق الجمالى بمعناه الدقيق لما تنطوى عليه من استهداف غاية أو منفعة فإن كانت يرفض بجانب ذلك مسألة الفهم أيضا ، لاننا إذا افترضنا أن اختلاف الأذواق راجع إلى تفاوت الناس فى الفهم فإن الجمال البحت لا يتضمن — بحسب كانت — فكرة كالأربسكا مثلا ، وهو بذلك لايحتاج إلى أى فهم لإدراكه. وبذلك تتحطم فكرة القدرة على فهم الشيء. والتفاوت فى هذه القدرة بين الناس ، من حيث هى أساس لتفسير اختلاف الأحكام من جهة ، وطريق إلى القول بإمكان الحكم العام من جهة أخرى .

ولكن هذا لايدعونا لليأس بقدر ما يفيد فى تحديد المسألة . فمن السهل أن نلاحظ الآن أن الذوق يكون ذاتياً أو نسبياً عند ما ينصب الحكم الجمالى على المحتوى فى العمل الفنى حيث يحقق هذا المحتوى للأفراد غايات مختلفة ، كما يمكن أن يمدهم بمفهومات متفاوتة . ذلك أن الجمال الصرف لايكمن فى هذا المحتوى . والحكم الجمالى الصرف هو إذن ما انصب على الشكل . الشكل الذى يمتع دون غاية ودون مفهوم . وهذا يساعد على القول بذوق عام . ومع ذلك فكانت يرد الذوق إلى الذاتية ، إذ الحكم الذوقى عنده ليس حكم معرفة ، وهو بذلك ليس حكما علميا بل جمالياً [2] . ولا يمكن أن تكون هناك قاعدة موضوعية للذوق لتحدد بحسب المفهومات ماذا يكون الجميل [3] .

---

(١) انظر Carritt; p. III

(٢) Carritt : op. cit., 110.

(٣) Ibid ; p. 117.

وتفسير هذا الموقف لكانت ليس من الصعب ، فقد سبق أن عرفنا أنه حاول أن يتخذ موقفاً معارضاً للحسيين والعقليين جميعا فى الوقت نفسه . والقول بنسبية الذوق نظرية حسية [١] ترفض القيمة الروحية فى الفن [٢] . وهؤلاء الذين أنكروا فى الماضى المطلق فى الحكم الجمالى (الحسيون ، أو أصحاب مذهب السعادة [٣] أو الجماليون النفعيون) قد أنكروا فى الواقع الكيف والحقيقة والحيوية فى الفن [٤] . والقول بالذوق المطلق نظرية عقلية ترد الذوق إلى مفهومات واستدلالات منطقية [٥] . وهؤلاء المطلقيون يفهمون الجميل من حيث هو مفهوم أو نموذج يحققه الفنان فى عمله ، ويستفيد منه الناقد فيما بعد فى الحكم على العمل ذاته . أما النسبيون فإنهم يرددون الحكمة القديمة القائلة إنه لا مشاحة فى الذوق ، معتقدين أن التعبير الجمالى هو من نفس طبيعة الممتع وغير الممتع التى يشعر بها كل إنسان بطريقته الخاصة ، والتى لا مشاحة فيها . ولكننا نعلم أن الممتع وغير الممتع حقيقتان عمليتان نفعيتان ومن ثم ينكر النسبيون الطابع الخاص بالحقيقة الجمالية ، ويخلطون مرة أخرى بين التعبير والتأثير ، أى بين النظرى والعملى [٦] .

ويبدو أن كثرة الألفاظ الاصطلاحية قد تحدث شيئاً من الارتباك ، فلدينا الآن الحسيون والعقليون أو النسبيون والمطلقيون أو التأثيريون والتعبيريون . ولكن هذه الألفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة ، هى أن الأذواق لا تختلف فى تقدير جمال الجميل وإنما تختلف فى تقدير آثار الجميل ، واختلافها مرده إلى الذات المتلقية المتأثرة . وإذا ما تلقت هذه الذات عملا

---

(١) sensationalistic,

(٢) Croce : op. cit., p. 466.

(٣) hedonistic.

(٤) Encyc. Brit. : vol. 1, p. 269.

(٥) Croce : op. cit., p. 468.

(٦) Ibid ; p. 122.

فنياً فإنها تتأثر بكل المؤثرات التى فيه بحسب استعدادها لهذا التأثر . والقدر الأعظم من هذه المؤثرات — فى رأينا — يرجع إلى المحتوى (الموضوع) وكل تأثير يحدث اتفاقا عاما يكون مرجعه إلى الصورة (الشكل) . وقد يبدو هـذا التقسيم متعسفاً ، لأن اللون على اللوحة يؤثر فى الناس بصور مختلفة . ولـكننا سنرى بعد قليل أن اللون من حيث هو لون ليس داخلا فى الشكل بالمعنى الذى نقصده ، بل ربما كان أقرب إلى الموضوع .

ومن ثم يمكن القول مع دافيد هيوم إنه « يبدو أنه من بين كل اختلاف وتغير فى الذوق توجد بعض القواعد العامة[1]... » هذه القواعد هى الاستطيقا العامة التى يقوم على أساسها الذوق ، فهى بمثابة قواعد الـكتابة . ومنذ عهد أرسطو لم يشك أحد فى قيام مثل هذه القواعد ، ولـكن اختلاف المناهج الفكرية فى العصور المختلفة منحها تطبيقات مختلفة ، وعلى أساس هذا الاختلاف قام تذبذب الأذواق[2] .

والواقع أننا متفقون تماما على أن النحو فى التعبير اللغوى جانب لازم لضمان سلامة التعبير . فالجملة النحوية تظفر باتفاق إجماعى من الجميع . والأمر يكاد لا يعدو ذلك فى الفن بعامة ، فهناك ما يمكن أن نسميه « نحو الفن » أو « قواعد الفن »[3]. وهذه القواعد تتضح فى الفنون المرئية والسمعية على حد السواء . والسطح الجمالى aesthetic surface هو الذى ينبغى أن يرضى القاعدة الجمالية فى الفن[4] . فاذا تذكرنا هنا سؤال بتو السابق : أتوجد —

---

(١) D.Hume "Of the Standard of Taste", 1757. انظر: Carritt: op. cit, p. 87

(٢) Encyc. Brit., vol 6, p. 727

(٣) ليست هذه التسمية جديدة فقد وفق ترستان إدواردز T.Edwards فى كتابه "The Things which are seen ; a Philosophy of Beauty" فى أن يضع هذه القواعد فى الباب الثانى من كتابه وهو بعنوان "The Grammar of Design" وكذلك پرسى جاردنر P. Gardener له كتاب بعنوان "A Grammar of Greek Art"

(٤) Greene : Arts and the Art of Criticism, p. 233

أم لا توجد – قواعد ؟ أمكننا أن نجيب بالايجاب ، مع تحديد الموضع الذى يمكن أن تطبق عليه هذه القواعد العامة . ذلك الموضع هو جانب الجمال البحت pure فى العمل الفنى ، أى ذلك الجانب الذى يمتع الذوق دون غاية أو منفعة ودون فكرة (متبعين فى ذلك نظرية كانت فى الجميل) . وقد كان جرين وهو يتحدث عن السطح الجمالى للعمل الفنى من حيث لزوم موافقته للقاعدة الجمالية يسير كذلك وراء كانت حين يقول : « إن الجمال والجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذوق الجمالى البحت ، وأن الذوق البحت ، كما بين كانت بصورة مقنعة ، هو استجابة الإنسان الجمالية لهذه الصفة لا لشىء غيرها[1] .

وينتهى من ذلك إلى أيدينا نوعان من الذوق ؛ الذوق بمعناه العام ؛ وهو الذى يختلف بين الناس وتتعدد الأسباب لذلك الاختلاف ، والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحت فى العمل الفنى ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام . وحين يصدر شخصان حكمين مختلفين على عمل فنى ، هذا يرضى عنه وذاك ينكره فإن ذلك لايدل حتما على تعارض ، إذ قد يكون حكم أحدهما عليه بناء على الذوق بمعناه العام ، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عناصر أخرى غير جمال العمل الفنى بل ربما كانت خارجة عن العمل ذاته وإن كان العمل يوحى بها ، ويكون حكم الثانى بناء على الذوق بمعناه الخاص ، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عنصر الجمال البحت فى ذلك العمل . وكما أن الجملة اللغوية يمكن أن تكون سليمة من الناحية النحوية وهى فى الوقت نفسه تعطى معنى فاسداً أو تافهاً ، فكذلك الشأن فى حالتنا هذه ؛ قد تتوافر القواعد الجمالية فى العمـــل الفنى ولكنه آخر الأمر قد لايرضى الكثيرين الذين لايصدرون حكمهم بناء على هذه القواعد .

---

(1) Greeene : Arts and the Art of Criticism, p. 233

والذوق بمعناه العام هو الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس فهو شخصى ، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر أو ينبغى أن يظفر باتفاق بين الناس لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن . وأحكام الذوق بمعناه العام حسيه ونسبية ، على أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة . الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية : هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائماً وإنما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصياً أو فكريا ، وبالآراء السائدة فى مجتمعه ، وبالوراثات القديمة لجنسه . . . الخ وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشىء . والأحكام الشخصية سهلة لأنها لا تبحث عن موطن الجمال البحت وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثرالشخص ، فهو يقول : هذا حسن وهذا قبيح ، هذا يعجبنى وذلك لايعجبنى ، أنا أفضل هذا على ذاك ، هذا مفيد وهذا غير مفيد ، هذا أخلاقى وذاك مناف للأخلاق ، هذا دينى أو لادينى . . . الخ . ويتضح ذلك الذوق بمعناه العام ، وبأحكامه الشخصية السريعة السهلة ، فيما سبق أن سميناه بالنقد الشعبى . أما الأحكام العقلية فإنها (رغم ما هو مفروض من إتفاق بين قوانين الطبيعة وقوانينا العقلية) أصعب كثيراً ؛ لأن الإنسان فيها يحاول أن يتخلى عن كل الظروف الملابسة وأن يتبين الجمال الخالص فى الشىء الذى أمامه ويقدره بحسب القواعد العامة (الانسجام «الهارمونى» ، التناسق «السيمترية» ، التوزيع ، النظام ، العلاقات .. الخ) ، وهذا هو الذوق الجمالى الصرف، وأحكامه هى الأحكام النقدية الجمالية بمعناها الدقيق . والصعوبة فيه تأتى من حاجة صاحبه إلى الخبرة ؛ فليس كل انسان يستطيع أن يتبين الهارمونى والعلاقات فى أحد الألحان ، ولكن الخبير هو الذى يستطيع ، « والخبير بالآلات يعرف الآلة الحسنة التركيب - وهو يقول عنها إنها آلة جميلة ... ويستطيع أن يعلل حكمه ، ويوضح مواطن الكمال الخاصة فى الشىء ، والتى أقام عليها الحكم »[1] .

---

(١) Thomas Reid "Essays on the Intellectual Powers" — 1785. انظر Carritt : op. cit., pp. 102—3,

وأرانا قد وصلنا الآن إلى المرحلة التى نستطيع أن نتحدث فيها عن الأسس الذاتية والأسس الموضوعية للحكم الذوقى .

— ٣ —

والتصور العام للمشكلة يمكن أن يردها إلى مقولتين : المنفعة (السعادة) والمتعة الجمالية البحتة . ومذهب المنفعة Utilitarianism (Hedonism) فى هذه الحالة يقتسم الميدان مع الاستطيقا البحتة . ولكن هذا التصور العام لا يكفى إذا كان من اللازم الوقوف على عناصر هذا التصور ، أو بعبارة أخرى إذا كان لا بد من معرفة المجالات التى تتمثل فيها أسس هذا المذهب أو ذاك . وهذا معناه أننا نستطيع أن نصنف هذه الأسس التى تندرج فى مجموعها تحت المفهوم العام للمنفعة ، وتلك التى تندرج تحت المفهوم العام للاستطيقا أو الجمال البحت - بحسب كانت . ونحن نميل بطبيعة الحال إلى أن نعد تلك الأسس المندرجة تحت مفهوم المنفعة العام مكونة أو مشتركة على أقل تقدير فى تكوين الذوق بمعناه العام ، وهى بذلك تكون الأسس التى تنبنى عليها عادة الأحكام الذوقية العامة ، أو بعبارة أخرى تلك الأحكام التى تتطلب - لأنها تفترض - فى العمل الفنى غاية عملية . كما نميل أيضاً إلى أن نعد الأسس المندرجة تحت مفهوم الاستطيقا أو الجمال البحت مشتركة فى تكوين الذوق بمعناه الخاص .

وقد يبدو غريباً أو مثيراً للضحك - كما يقول كروتشة[1] - أن نبحث عن الغاية من الفن ؛ ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان ، أى إلزامه بموضوعات بذاتها بحيث يكون اختياره فى دائرة محددة . ومن ثم فالنظرية القائلة بأنه ينبغى فصل المحتوى نظرية خاطئة - بحسب كروتشة . ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى فى العمل الفنى من حيث هو يستأهل المدح أو الذم لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه ؛ وإنما ينصب على طريقة الفنان فى معالجته[1] . وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة أو

(١) Croce : op. cit ; p. 51

محتوى لا قيمة له ، أو بالتعبير القديم (الذى صادفناه فى الفصل الثانى) ليس هناك محتوى جميل أو قبيح ، وإنما القيمة للتعبير .

ورغم السخرية التى قد يثيرها تطلب غاية عملية فى العمل الفنى تتمثل فى محتواه ، فإننا مضطرون فى الواقع إلى الوقوف هذا الموقف الذى بدونه لا يمكن السماح بأى عملية تحليلية من جهة ، ولا يمكن تصوير الأسس الذاتية والموضوعية للأحكام الجمالية ، من جهة أخرى . وإذا كنا قد أخذنا بأن فكرة المحتوى مرتبطة بالأسس الذاتية وبالذوق بمعناه العام (وهو الذوق الشخصى) كان من العبث – من وجهة النظر الأستطيقية البحتة – أن نضيع الوقت فى الاهتمام بهذه الأسس التى يقوم عليها حكم الذوق الشخصى ، وهو ذوق – فى رأى تين[1] – « ليست له أية قيمة » ، وأنه ينبغى تجريد مقياس عام للحكم بالحسن أو القبح ، أو للثناء أو الذم .[2] ولكن ينبغى أن نكون على ذكر من أن مشكلتنا الأولى هى تجريد ذلك المقياس العام . وإذا لم يكن قد أمكن الاهتداء إلى هذا المقياس وتحديده تحديداً كاملا حتى اليوم[3] ، وإذا كان هناك – إلى جانب ذلك – المقياس الشخصى الذى تحكم وما زال يتحكم فى القدر الأكبر من الأحكام الذوقية الجمالية ، فإن عملنا الأساسى – وهو تصوير الأسس التى تقوم عليها الأحكام النقدية . جميعاً – يقتضينا الاهتمام بالمقياسين على حد السواء .

وتبدأ سلسلة الأسس التى يقوم عليها المقياس الذاتى أو الشخصى أو النسبى بما يمكن أن نسميه « أساس المنفعة » .

---

(١) Tain : Philosophie de l'Art, p. 15, انظر ; Croce, op cit, p. 393,

(٢) Croce ; 393.

(٣) حاول جستاف تيودور فشنر G. T. Fechner أوصول إلى استطيقا استدلالية inductive من أسفل von unten غير الاستطيقا الميتافيزيقية التى تأتي من أعلى von oben وبتقدمه فى هذه الطريق كشف عن سلسلة طويلة من القوانين أو المبادىء الاستطيقية . (راجع : Croce, p. 394) . ولكن هذه القوانين فى مجموعها لم تخلق ذلك المقياس العام الذى يلغى المقياس الشخصى .

(١) أساس المنفعة : فمنذ قديم الزمان ربط الفلاسفه والمفكرون بين الجميل والنافع أو المفيد . فإن اكزانوفان Xenophon يرى أن كل جميل طيب good وكل شيء نستخدمه ينظر إليه من حيث هو طيب وجميل على السواء وبنفس النظرة أى من حيث فائدته [١] . وفى محاورة هيبيـــاس (التى إن لم تكن لأفلاطون فهى أفلاطونية كما يقول كروتشه) [٢] يسأل سقراط :

- إذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد؟ ويجيب هيبياس :

ـ بالتأكيد [٣] .

والواقع أن أفلاطون قد عرض فى هذه المحاورة لتعريفات عدة للجمال ولكنها جميعاً ـ كما لاحظ كروتشه كذلك ـ تتضح فيها صورة عدم التأكد والاستقرار عند واحد منها . وقد نقل كروتشه من هذه التعريفات طائفة كبيرة منها ذلك التعريف : «الجميل هو مايؤدى إلى غاية ، أى النافع χρήσιμου» ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن الشر سيكون جميلا أيضاً ، لأن النافع يقود إلى الشر كذلك [٤] .

ومهما يكن من أمر هذا الاضطراب بين التعريفات فإنة من الواضح أن أفلاطون قد أصر على ضرورة النفع فى الجميل ؛ فهو من غير شك يرى أن الأشياء الجميلة هى الأشياء الممتعة . ولكن إذا كانت المتعة تأتى عن طريق الحواس فإنه يحترس فلا يعتبر كل ممتع جميلا ، بل ما جاءت متعته عن طريق حاسة الإبصار أو السمع فقط . ولكنه يعود ليربط بين الممتع فى هذه الحالة وبين المنفعة حتى يصبح الشيء جميلا . فالجميل هو ما كان ممتعاً ونافعاً ، وليس وصف واحد من الوصفين بكافٍ [٥] .

---

(١) Carritt : p. 1.

(٢) Croce : p. 194.

(٣) Hippias Major ; published by Carritt ; op. cit., p. 11.

(٤) Croc, p. 164.

(٥) Hippias Major, by Carritt ; op. cit., pp. 9 ff.

وإمكان إختلاط النافع بالشر فى التعريف الذى نقله كروتشه هو الذى جعله — فيما يبدو لى — يقتصر على القول بالمتعة التى تأتى عن طريق النظر أو السمع فقط. ومهما يكن من أمر فإن هذه النظرة الأفلاطونية قد تكيفت فى صورة نظرية جديدة قال بها بعض الاقتصاديين . وهؤلاء هم — بحسب كروتشة ـ الذين يوحدون بين الفعل ذى الأثر النفعى economic وبين الذاتى egoistic أى ما هو مفيد للفرد من حيث هو فرد ، دون النظر إلى القانون الأخلاقى [١] .

ولسنا نود الإفاضة فى الصلة بين المنفعة والأخلاق، أو بين علم الاقتصاد وعلم الاخلاق ، وإنما يعنينا من الصورة الاخيرة للنظرة الافلاطونية القديمة أنها تحدد لنا بوضوح الميدان الذى يمكن أن نجد فيه الحكم القائم على أساس المنفعة . ذلك هو ميدان الذات أو الأنا ego . فالذات تريد ، وتتطلب غاية ، وتحقق هذه الغاية يكون نافعاً لها ولكنه قد يكون منافياً للأخلاق . فإذا كان لا بد للجميل ـ بحسب أفلاطون ـ أن يكون ممتعاً ونافعاً ، فإن ذلك يترك احتمالا لإدخال الجميل فى اللا أخلاقى بحسب النظرية الحديثة . وعلى ذلك فإن الحكم الجمالى القائم على أساس المنفعة حكم شخصى لا يقيم وزنا للغاية الأخلاقية فى الفن ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يرفضها، فإن كل غاية أخلاقية نافعة بالضرورة ، كما يفهم من كلام كروتشة [٢] .

هل الجميل هو النافع حقاً ؟ طبيعى أن تختلف الآراء فى ذلك ؛ فبعضها يؤكد النفع فى الجميل والبعض الآخر لا يشترطه . ورأينا بطبيعة الحال مع هذا البعض الأخير . والذين يأخذون بالرأى الأول يذهبون إلى أن الأشياء لا تظفر منا بحكم من الأحكام دون أن تدخل فى مجالنا الحيوى، أو بعبارة أخرى فإن الأشياء البعيدة عنا أو التى ليس لها أى أثر فى حياتنا بالسلب

---

(١) Croce : p. 56.

(٢) Ibid ; p. 57.

أو الإيجاب لا نهتم بها عادة ولا نصدر عليها ـ بالتالى ـ حكمنا . هذه الأشياء عندما تنتقل إلى ميدان المنفعة والحيوية بالنسبة لنا لا نجد ما يمنعنا من أن نحكم بجمالها . ويمثل هذه الوجهة هنرى هوم H.Home حيث يقول : « تبدو القلعة القوطية القديمة التى ليس لها جمال فى ذاتهـــا جميلة إذا نظر إليها من حيث صلاحيتها للدفاع ضد العدو »[١] .

والذين يأخذون بالرأى الآخر يعتمدون على الأمثلة الحسية التى قد تقنع لأول وهلة وإن كنت أخشى أن تعمق بحثها يخرج بها إلى تأكيد الجانب الآخر . من هؤلاء أدموند برك E. Burke . وهو يصور المسألة على هذا النحو « قيل أن فكرة المنفعة أو مناسبة الجزء مناسبة تامة لتأدية غرضه هو سبب الجمال ، أو هو بالتأكيد الجمال ذاته . » ولكن المعدة والرئتين والكبد ، كما هو شأن غيرها من الأعضاء ، مناسبة لاغراضها بصورة فريدة ؛ ومع ذلك فإنها بعيدة عن أن يكون بها أى جمال . ومن جهه أخرى فإن هناك أشياء كثيرة هى غاية فى الجمال ومن الصعب أن نتبين فيها فكرة للمنفعة . . . فأى فكرة للنفع تلك التى تثيرها الأزهار ! . . . »[٢] وقد أكد أوسكار وايلد أن الفن كله لا نفع فيه[٣] . وجاريت أيضا ممن يأخذون بهذا الرأى . وفى الكتاب الذى ترجمه له عبد الحميد يونس وزميلاه يعقد فصلا ليؤكد فيه أن الجميل ليس هو المفيد . ومن الأمثلة التى ضربها أن النمر والفراشة أقل نفعاً من الخنزير ولكننا عادة نعدهما أجمل منه . وإن أنف الخنزير لأنفع للخنزير من أنف الانسان له ، ولكننا نعد أنف الخنزير عادة أقل جمالا من أنف الإنسان . وإن الفضة لتبدو أجمل من الحديد والفحم وإن كانت أقل منهما نفعاً[٤] بل إننا لنجد رسكن يقف موقفا معارضا تمام المعارضة لهوم حيث

Carritt : pp. 94 — 5. (١)

Ibid ; p. 92. (٢)

Ibid ; p. 197. (٣)

(٤) راجع ص ١٥ ، ١٦ من الترجمة .

يذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعا فقد ذهب جماله (١) .

وإذا كنا قد رأينا أن الحكم الجمالى القائم على أساس المنفعة حكم شخصى فاننا نستطيع الآن أن نقطع بنسبيته ، ذلك أن الفائدة أو النفع الذى يكون فى بعض الحالات سببا فى الحكم بجمال الشيء يكون فى حالات أخرى سببا فى نفى هذا الحكم عنه . ومن ثم فالمنفعة ليست قيمة فى الشيء المحكوم عليه ، وإنما هى أثر أو امتداد له . ومن ثم فليس غريبا أن يكون القائلون بالمنفعة فى الفن هم القائلون بديناميته وحيويته .

وفى ميدان الأدب بصفة خاصة يتشكل أساس المنفعة إلى ما يمكن أن نسميه : « الأساس التعليمى »

(ب) الأساس التعليمى :

وللتعليم وسائله المعروفة . ولكنها ربما لم تكن متوافرة فى القدم توافرها فى العصور الحديثة . وكانت الصلة المزعومة بين الشاعر والآلهة (كما هو الشأن عند اليونان) أو بينه وبين الجن (كما كان شائعا عند العرب) كانت سببا كافيا للنظر إلى الشاعر نظرة تعظيم وإكبار وضعته عند اليونان فى مصاف الأنبياء وعند العرب فى مصاف الكهان . فلم يكن غريبا أن تلتمس عنده المعرفة .

ويقول ليبنتز : « إن الهدف الرئيسى للشعر ينبغى أن يكون تعليم الحكمة والفضيلة عن طريق الأمثال » (٢) . ومن ثم كان الشعراء فى القدم هم بناة المثل العليا والتقاليد ، كما كانوا فى الوقت نفسه أرباب الحكمة يعلمونها الناس . كانوا يعلمون الناس الشجاعة مثلا من حيث هم يصفون الشجاعة ويحرضون عليها ، كانوا يبذرون فى نفوسهم بذور المعرفة بخطرانهم الفكرية العميقة . وكان الناس يكبرونهم من أجل ذلك جميعا . ولكن هل تقتصر مهمة الشعر

---

(١) Carritt ; p. 175.

(٢) Carritt ; p. 57.

على ان تعلم الناس ؟ « إذا اقتصرت الغاية من الفن على الفائدة التعليمية فإن ذلك يعني أن جانبه الآخر ، جانب المتعة والتسلية والرضاء النفسى ليس جوهريا وأنه لايتحقق إلا فى فائدة الدرس الذى يصحبه ... » [1] ومن ثم يكون التعليم فى الشعر أولا ثم يليه المتعة التى تحدث — بحسب هذا الرأى — نتيجة للتعليم . ولكننا نجد هناك — كما هى العادة دائماً — الرأى المخالف بل الذى يعكس القضية عكسا تاما . فدريدن يقول : « إن المتعة هى الغاية الأولى إن لم تكن الغاية الوحيدة من الشعر . ويمكن أن يضاف التعليم على أن تكون له المرتبة الثانية ، لأن الشعر لا يعلم إلا من حيث هو يمتع . » [2]
هذا التعارض وحده يكفى لأن يبين لنا وجهتى النظر المختلفتين اللتين تكمنان خلفه ، فالبعض يتطلب فى الشعر المعرفة حتى يكون جميلا ، ويكتفى من المتعة بمتعة المعرفة ، والبعض الآخر يتطلب المتعة فقط بغض النظر عما قد يكمن فيها من معرفة . وينتهى بنا هذا إلى أن يكون الحكم الجمالى القائم على أساس المعرفة أو الأساس التعليمى حكما شخصيا لاينصب على عناصر ثابتة فى الشىء المحكوم عليه . وهو بذلك يعد حكما نسبيا .

وواضح بطبيعة الحال أن تطلب المعرفة فى الشعر أو الفن عامة لايكون فى صورة العمل الفنى ولكن فى محتواه . وإذا كان المحتوى غير ثابت الكمية دائما فإن الحكم القائم على أساسه حكم — بالتالى — غير ثابت الكيفية . وهذا يؤكد لنا نسبية هذا الحكم . فنحن نستفيد من حكمة يطلقها الشاعر كميات متفاوتة من المعرفة بحسب استعدادنا الشخصى وقدرتنا العقلية وحالتنا النفسية .. إلخ ومن ثم يحدث التفاوت فى مدى القيمة التى تضفيها أحكامنا المختلفة على هذه الحكمة .

---

(١) انظر : Carritt ; op. cit., p. 163. Hegel : Aesthetics

(٢) Defence of an Essay of Dramatic Poesy انظر :
Carritt, op. cit., p. 59.

والسؤال الآن هو : هل ينبغى أن يكون للشعر غاية تعليمية ؟ إن العلم يمدنا بالمعرفة ، والأخلاق تمدنا بالتوجيه ، ولكن هل ترانا نتقبل هذه المعرفة وذلك التوجيه دائما وبصدور رحبة ؟ يبدو أن لا . ذلك أن فى العلم جفافا وفى الفضيلة مشقة ، ومواجهتهما مواجهة مباشرة تكلفنا كثيراً وتضنينا أكثر . ومن ثم ذهب القائلون بالغاية التعليمية didactic end للفن إلى أن الفن بما يضفيه عليهما من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما إلى نفوسنا بسهولة [١] وفى استمتاعنا بهذا الجمال وتلك الحلاوة نكتسب المعرفة دون شعور منا .

ويقول كروتشة : إننا قد نضحك الآن من هذه النظرية ، ولكن ينبغى ألا ننسى أنها نشأت من محاولة جادة لفهم طبيعة الفن ، وكان لها شأن خطير فى زمنها ، وكان معتنقوها كثيرون نذكر منهم (إذا اقتصرنا على الأدب الايطالى) دانتى وتاسو وبارينى وألفييرى ومانزونى ومازينى [٢] . وإذن فالشعر له غاية تعليمية وإن كنا لا ندركها إدراكا واضحاً لأن جمال الفن يروعنا ويشغلنا عن الاحساس المباشر بها . أو بعبارة أخرى إن فى محتوى العمل الفنى معرفة كامنة تنتقل إلى نفوسنا من خلال استمتاعنا بالصورة الجميلة له . وفى الباب الأخير من هذا البحث سيتضح لنا المفهوم الجديد الذى تطورت إليه النظرية التعليمية ، وسنجد من المعاصرين (استوفر فى كتابه : طبيعة الشعر) من يعطف على هذه النظرية ولكنه يفسرها تفسيراً يعد — إلى حد بعيد — جديداً ومقنعاً . وعندئذ سيتضح لنا أن الشعر يعلمنا بشكل من لأشكال أو معنى من المعانى . وعندئذ يدخل فى حسبان النقد تقدير القيمة التعليمية للشعر . وهى قيمة تختلف — بطبيعة الحال — اختلافا جوهرياً عن

---

(١) Croce : A Breviary of Aesthetics انظر : Carritt ; p. 237.

(٢) Ibid ; p. 237.

قيمة المنظومات التى يعرض فيها العلم من العلوم كالنحو والفقه وغيرهما ، فإن هذا اللون من النظم لا يقف لأى حكم جمالى ، بل لا يدخل هـذا الميدان على الإطلاق .

(ح) الأساس الأخلاقى :

وكان من الممكن أن يتفرع هذا الأساس إلى فرعين : الأساس الأخلاقى والأساس الدينى ، ولـكنهما فى الحقيقة ينحوان نحواً واحداً ويظهر أحدهما مكان الآخر فى البيئات والأزمان المختلفة . ففى وقت من الأوقات تختلط الغريزة الجمالية عند الإغريق بالشعور الدينى [١] ، حتى إذا ماظهر المفكرون والفلاسفة وحطموا الآلهة إذا بهـذا الشعور يتحول إلى مجرى آخر هو الشعور الأخلاقى. وقد يجتمعان ويسيران جنباً إلى جنب كما هو الشأن فى فلسفة العصور الوسطى ، فقد كانت لاهوتية أخلاقية فى وقت واحد . وقد يحاول البعض — كما حدث فى العصور الحديثة — أن يخرجهما من الميدان ؛ ففى العصر الحديث ، بعد أن تنكمش دائرة الدين فى حياة الأفراد نجد « الاعتقاد بأن الفن والأخلاق يعتمد كل منهما على الآخر » [٢].

فحين نكتفى بذكر الأساس الأخلاقى فإننا لا نرمى إلى إهمال الأساس الدينى وإنما يمكن أن يتضمنه الحديث عن الأساس الأول . ومعنى ذلك أننا قد نجد من النقاد [٣] من يخرج الدين من ميدان الفن ، ولـكن أى شىء فى الحقيقة ذلك الذى استبعده الناقد من الدين ؟ نستطيع أن نقول ببساطة : الجانب الأخلاقى فيه . فالجانب الأخلاقى دائماً هو موضوع الاقتران بالفن أو الانفصال عنه .

وقدسبق أن ذكرنا أن أفلاطون قد عالج عدة تعريفات للجميل فى محاورته هيبياس ولم يستطع أن يقطع فيها بصحة تعريف . ونذكر منها هنا هذا

(١) Chasles Bernard : Esthétique et Critique, p. 113.

(٢) Stauffer, D. A. : The Nature of Poetry, p. 93.

(٣) مثل القاضى الجرجانى وغيره مما سيضح فى الفصول القادمة .

التعريف : « الجميل هو المساعد الذى يقود إلى الخير ὠφέλιμον » . ولكن الخير فى هذه الحالة — كما يقول كروتشة — لن يكون جميلا ، ولا الجميل خيرا ، لأن السبب غير الأثر والأثر غير السبب[1]. وفى موضع آخر[2] نجد كروتشة يتحدث حديثاً نستطيع أن نفهم على ضوئه هذا الاعتراض . فالمياه صالحة لإخماد النار ، ولكن هذا هو الفهم العادى أو التصور السطحى للمسألة ؛ لأن الماء فى ذاته ليس صالحاً إلا إذا ألقى على النار . وإذن فالفعل هنا هو الصالح لا الشىء نفسه . ومن ثم فالشىء لا يكون خيراً فى ذاته أى قبل استعماله أو توجيهه إلى غرض ما وإنما هو كذلك عندما يتحرك ويعطى أثراً . وإذن فالشىء الذى يقود إلى الخير لا يتحتم أن يكون هو فى ذاته جميلا . ويخيل لى أن كروتشة كان يستلهم أرسطو هذا المعنى فى كتابه « الميتافيزيقا » حيث يذهب إلى « أن الخير والجمال مختلفان ، لأن الخير يوجد فى السلوك فحسب ، ولكن الجمال يوجد كذلك فى الأشياء غير المتحركة »[3] .

والواقع أن الفن — كما لوحظ منذ زمن بعيد — لا ينتج عن فعل إرادى ؛ فالإرادة الخيرة التى تخلق رجلا صالحاً لا تخلق فناناً . فاذا كان الفن لا ينتج عن فعل إرادى فإنه لا يثبت للمفاضلات الأخلاقية ، لا لأن له أى حق فى الحرية ، بل لأن المفاضلات الأخلاقية ببساطة لا تعنى بهذا . فمن الممكن أن يصور الفنان بخياله موقفا جديراً بالثنــاء أو الذم الأخلاقى ، ولكن تصويره ، من حيث هو تصوير خيالى ، لا يخضع لواحد منهما . وليس قانون العقوبات غير مستطيع أن يحكم بالإعدام أو بالسجن على تصوير خيالى فحسب بل ليس هناك أيضاً رجل عاقل يستطيع أن يجعله موضوعا لحكم أخلاقى . فالحكم على فرانسيسكا لدانتى بمنافاة الأخلاق ، أو على كورديليا لشكسبير بموافقتها ، ومهمتهما فنية بحتة ، وهما — كالنغمات الموسيقية — من روح

(١) Croce : Aesthetic, p. 164.

(٢) Ibid ; p.

(٣) Carritt ; p. 36.

دانتى أو شكسبير ، لن يكون أفضل من الحكم على مثلث بأنه شر أو على مربع بأنه فاضل .

وبزوغ هـذه النظرية الأخلاقية يرجع إلى الغاية التى وضعت للفن من حيث هو يرشد إلى الخير ويوحى بكراهية الشر ، ويصحح السلوك ويهذبه ، وكذلك ما فرض على الفنانين من مطلب القيام بدورهم فى تثقيف الجماهير ، وتقوية الروح المعنوية أو القومية فى الشعب ، ونشر فضـائل ضبط النفس والاجتهاد (١) .

والإرادة مرتبطة بالرغبة . ومن ثم فإن الفنان الذى ينظر إلى الأخلاق فى عمله بعين الاعتبار يحقق — فى الواقع — رغبة . ولـكن هل تراه وقد حقق هذه الرغبـة قد أنتج شيئاً جميلا بالضرورة ؟ يجيب على ذلك سـانت توماس فيقول : « إن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما . . . ولـكن من الممكن التمييز بينهما ... فمن الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً منظما فوق الطيب ويعلو عليه . لهذا فإن ما يكفى لأن يلبى الرغبة يسمى طيباً ، ولـكن ذلك الذى يمتع فهمه يسمى جميلا »(٢) . فاذا تحدثت عن عمل فنى وحكمت بأنه جميل لأنه حقق لى رغبة فإننى فى هـذه الحالة أكون قد حكمت بأخلاقيته لا بجماله . والرغبة عند الأفراد متفاوتة تعمل فى تحديدها عوامل شتى ، ومن ثم كان من الضرورى أن ينشأ التفاوت بين الأفراد حول القيمة الأخلاقية لعمل من الأعمال الفنية ، وتكون أحكامهم فى هذه الحال أحكاما نسبية ، لأنها لا تنصب على السبب — بحسب كروتشة — وإنما تنصب على المسبب أو الأثر . ونحن نرد كل الأحكام التى لا تنصب على جمال الجميل مباشرة إلى فلسفة جمالية عامة لا إلى استطيقا بحتة . ومن ثم فالحكم الجمالى الأخلاقى حكم شعبى وليس حكما فنياً بمعنى الكلمة .

---

(١) Croce: A Breviary of Aesthetics انظر : Carritt, p. 236

(٢) Carritt ; p. 51.

وقد عبر برادلى عن هذا المعنى حيث يقول : «إن روزتى Rossett قد قلل من شأن مقطوعة شعرية (سونيت)[1] من مقطوعاته ، وهى مقطوعة أعجب بها تنيسون واختارها ، لأنه كان شديد الحساسية من ناحية الأثر الأخلاقى للشعر ، قلل من شأنها فيما أعتقد لأنها أطلق عليها شهوية . وقد يأسف الإنسان لحكم روزتى ويحترم تحرزه من العيب فى الوقت نفسه ، ولكنه على كل حال قد أصدر هذا الحكم من حيث قدرته بوصفه مواطناً لا من حيث قدرته بوصفه فنانا »[2] ؟

وينبغى أن نلاحظ الآن أن المصدر الأول للأسس الثلاثة التى عرضناها حتى الآن يرجع إلى اليونان . وإذا كنا موقنين من اهتمام اليونان بالتمثيل المسرحى أمكننا أن نرد إليه اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) ، واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية . فى هذا الميدان بالذات ، ميدان التأليف المسرحى ، يكون من التسرع القول بانفصال الفنان عن الأخلاق فى عمله ، صحيح أن « الكثرة من التمثيليات التى كتبت لهدف أخلاقى رديئة ، ولكن يجب أن نتذكر أنها قد تكون رديئة لسببين مختلفين ، فقد يكون العيب فى بناء المسرحية أو فى غرضها . وفى الحالة الأولى لا يكون المؤلف قد حقق الشروط الشكلية formal التى تتحكم فى فن المسرح ، وعندئذ مهما تكن رسالته رسالة خيّرة فإنه يبعث على عدم الثقة بها بإساءته استخدام الأداة التى أبرزها بها . وفى الحالة الثانية يدل على أن فلسفته فى الحياة فلسفة خاطئة ، وتكون النتيجة أن نصحه يذهب هباء . فليست مسرحيته خاطئة لأنها تشتمل على حديث أخلاقى بل لأنها تشتمل على حديث أخلاقى ضعيف ، لا منطق ، مضلل . وتزداد قيمة الحبكة المسرحية الصناع إذا هى اشتملت على فلسفة أخلاقية عميقة »[3] .

---

(١) السونيت sonnet هي القصيدة الأربعة عشرية .

(٢) Carritt ; p. 216.

(٣) Trystan Edwards: The Things Which Are Seen; A Philos. of B., p. 267.

ولكن العرب — فيما هو شائع متداول — لم يعرفوا فن المسرحية ، فهل معنى ذلك أنهم لن يهتموا فى نقدهم بالموضوع أو المحتوى ، أو يقيموا نقدهم على أساس المنفعة أو التعليم أو الأخلاق ؟ ولا نريد أن نتعجل الجواب قبل أن نستعرض الصور المختلفة التى تصادفنا فى أحكامهم النقدية فى الباب التالى من البحث ، فعندئذ سيتضح لنا مدى احتفالهم بهذه المسألة .

ونضيف الآن إلى تلك الأسس الثلاثة ما نسميه :

(ى) الأساس التاريخى :

فكل حكم جمالى هو فى الواقع حكم تاريخى ، وهو يصير تاريخياً بمجرد أن يصدر عن صاحبه . وما دام كل حكم تاريخى مطلقاً ونسبياً على السواء[1] كما يقول كروتشه كاتب مقال Aesthetics فى دائرة المعارف البريطانية — فإن نسبيته تزداد وضوحاً كلما بعدنا عن موضوع الحكم ، وعندئذ يندرج ضمن الأحكام الشخصية ، متأثراً بالعاطفة التي يكاد يشعر بها كل الناس وهى حب الماضى . وليست محاولات الوقوف بجانب القـديم وتفضيله على الجديد نتيجة لهذه العاطفة ، ذلك أن الناس يعرفون الماضى — عادة — أكثر من معرفتهم الحاضر . وفضل السابقين تدعو إلى الاعتراف به مشاعر البنوة البارة التى يكاد يشترك فيها جميع الأبناء أو بعبارة أخرى جميع الناس ، فحين يحكم البعض بأن امرأ القيس أشعر الشعراء فإن ذلك الحكم يصبح تاريخياً ، ويعد — بالتالى — نسبياً ، عندما لا ينصب على حقيقة موضوعية هى شاعرية امرىء القيس (التى يحتمل الاختلاف فى مقدرتها) بقدر ما ينصب على شعور الشخص نفسه إزاء تلك الشخصية التاريخية التى أكسبها قدمها فى التاريخ هالة ووضاءة . وليست مشكلات القديم والجديد التى ماتنفك تبرز من وقت لآخر إلا نتيجة لشعور العقوق والتنكر للتاريخ وما يحمل فى جعبته من أحكام يتلقاها الخلف عن السلف . ويميل المحدث — حين يكون معتدلا — إلى

---

(١) Encyc. Brit.; vol I, p. 269.

التعديل فى الحكم التاريخى بما يتضح فيه نسبة هذا الحكم فيقول : إن امرأ القيس أشعر الناس فى زمانه لا فى زماننا . ومن ثم فالهالة والوضاءة التى اكتسبتها شخصية الشاعر من قبل إن دلت على حقيقة موضوعية (هى مقدرة الشاعر الفائقة) فإن هذه الحقيقة لا تثبت للحكم فى هذا الزمن ، لأن هناك قدرات أخرى يمكن أن تفوق قدرته .

وعلى ضوء هذا المعنى للأساس التاريخى سنستطيع أن نفسر — فيما بعد — ظاهرة تفضيل بعض النقاد الشعر القديم على الحديث رغم أفضلية الحديث . وهى ملاحظة تنبه إليها ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » وعارضها. ومرد ذلك — فى الواقع — إلى الحاسة التاريخية ، أو ما سميناه شعور البنوة . وتحت هذا الشعور يدخل التحيز كما يبحث التأثر بالشخصيات القوية وأحكامها . فالبحترى أحسن الشعراء لأن شخصية قوية لى بها صلة وثيقة — فكرية أو شخصية — قد رأت ذلك . وبشار أسخف الشعراء لأن شخصية من نفس النوع رأت فيه ذلك . ويظل حكمى على الشاعرين من خلال الشخصيتين اللتين تأثرت بهما معتمداً على الحكم التقريرى الذى أصدراه .

على أن الحكم النقدى التاريخى فى الواقع يدل على اكتساب الناقد — كما بين كروتشة[١] ، وإلى حد ما كاريت[٢] — ثلاث صفات تعتمد كل منها على سابقتها وإن كانت لا تستلزم ما بعدها عند غير الناقد التاريخى . وأولها أن يكون الناقد قد حصل من الثقافة التاريخية ما يحصله العلماء الذين قد لا يصحب تحصيلهم أى شعور أو تذوق أو مقدرة على فهم العمل الفنى . وثانيها أن يكون له ذلك الذوق وذلك القلب المتفتح والشعور المتدرب على تلق الأشياء وفهمها . وقد يجمع العالم بين هذين الوصفين ولكنه لا يكون قادراً على

---

(١) Croce : Aesthetic, p. 131.

(٢) Carritt : An Introduction to Aestheties (Hutchinson's University Library, London), p. 74.

كتابة صفحة واحدة فى التاريخ الأدبى والفنى . ولكن المؤرخ الكامل هو الذى يجمع إلى التحصيل والذوق موهبة الفهم والتصوير .

ومهما تكن قوة هذا الحكم التاريخى فإنه لن يخلو — فى رأيى — من التأثر بالمؤثرات الشخصية ، فالدكتور طه حسين حين يسخف بشاراً فإن ذلك ليس معناه أن بشارا فى الحقيقة سخيف الشعر ، وإن كنت لا تملك إلا أن تجده — بعد أن تقرأ ما كتبه عنه فى « حديث الأوبعاء » — سخيفا . وليس شعر الشاعر — إذا بحثت — هو سبب السخف أو السبب الأول ، ولكن العوامل الشخصية المحيطة بالناقد هى التى جعلته يتبين فيه هذا السخف . وهى التى جعلته يعجب بأبى العلاء ويحبه ويفضله على بشار . فهو إعجاب أو تفوق شخصى يصدر أحكاما شخصية أساسها الحب أو الكراهية .

ومن جهة أخرى نجد القديم بصفة عامة وقد نسجت الأيام حوله هالة وأشاعت الأسطورة عنه جواً يستهوى النفوس . فامرؤ القيس وعمر بن أبى ربيعة وأبو نواس مثلا شخصيات أدبية محببة إلى جميع النفوس أو الكثرة منها ، ولكن نستطيع أن نقول فى اطمئنان إنه ليس شعر هؤلاء الشعراء وحده هو الذى جعل لهم هذا الحب فى النفوس ، وإنما هناك علاقات خاصة لهذه الشخصيات تكون جزءاً أسطورياً من التاريخ هو الذى قربها من النفوس قبل أن يقربها إنتاجها الشعرى .

ونخلص من ذلك إلى أن الحكم التاريخى لا يتأثر بالعمل الفنى مباشرة وإنما يتأثر كذلك بعوامل خارجية . وقد عبر عن ذلك كاريت حين درس موقفه من العمارة الإغريقية ، فتبين له أنه كان يجد متعة كبيرة فى هذه العمارة ، ولكن الفضل فى ذلك — فيما يعتقد — يرجع ، جزئيا ، إلى ما لها من ارتباطات أدبية وتاريخية[1] .

وهكذا نجد الحكم على العمل الفنى على أساس « سمعته » التاريخية — إذا

---

(1) Carritt: An Introduction to Aesthetics, p. 97.

أمكن هذا التعبير — حكما شخصيا تشترك فيه عوامل خارجية خاصة بالناقد أحيانا وبالأثر ذاته أحيانا أخرى . ولو فحصنا قدراً من أحكامنا النقدية على الآثار الفنية القديمة لوجدنا أغلبيتها متأثرةً إلى حد بعيد بهذا الأساس .

هذا حين تنصب الأحكام على الآثار الفنية القديمة . وهى حين تنصب على الآثار المعاصرة نجد أساسا آخر هو الأساس الإجتماعى :

الأساس الاجتماعى :

تحدث أرسطو قديما عن « المحاكاة » فى الفن وأولاها عناية خاصة وجعلها مهمة الفن الجميل ، كما جعل موضوع هذه المحاكاة هو العام لا الخاص ، ووضع المقياس الذى يختبر به صدق المحاكاة الشعرية فجعله فى المتعة الدائمة التى يقدمها العمل إلى المجتمع لا لمجرد المتعة التى يحس بها الفنان فى عملية الابداع (١) . ومن ثم يكون للفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذى يظهر فيه هى هذه المتعة . والصلة بينهما صلة وثيقة لا يمكن تجاهلها ، فلا يمكن أن ينشأ فن فردى تنعدم الصلة بينه وبين المجتمع وتكون له قيمة أو يجد إقبالا ويضمن نمواً وتطوراً . ولكن المبحث الاجتماعى فى الاستطيقا لم يأخذ شكلا بارزاً إلا فى القرن الماضى (٢) حتى إننا لنجد بعض النقاد الفرنسيين يعد الاهتمام به المرحلة الثالثة من تاريخ الاستطيقا . والمرحلة الأولى هى استطيقا المثال (أفلاطون) ، والثانية استطيقا الادراك الحسى (كانت) ، والمرحلة الثالثة هى استطيقا

---

(١) Courthope : Life in Poetry : Law in Taste, p. 193, وهو يلخص النقد الأرسطى فى هذه المبادىء الثلاثة الرئيسية .

(٢) درس الجانب الاجتماعى من المشكلة الفنية منذ زمن بعيد . (راجع Rey ; A : Leçons de Philasophie ، جـ ١ ص ٣٦٤) . ولا نعرف من عرض هذا الموضوع فى العربية عرضا علميا أصاب من التوفيق قدراً ليس باليسير سوى الأستاذ مصطفى سويف فى رسالته: الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ؛ منشورات جماعة علم النفس التكاملى ، دار المعارف ١٩٥١ .

« المشاركة الوجدانية الاجتماعية Social Sympathy » ويعد جويو ممثلا لهذه المرحلة [1].

والواقع أن هذا الاتجاه ليس إلا عوداً للنظرية القديمة التي تصدعت على أيدي المدرسة التطورية الانجليزية ، مدرسة اسبنسر وأتباعه . هذه المدرسة التي فسرت الفن تفسيراً فسيولوجيا وردته إلى نوع من النشاط أشبه ما يكون باللعب . فكانت مهمة المدرسة الاجتماعية هي بيان الوظيفة التي يقوم بها الفن في المجتمع وصبغها بطابع الجدية [2] . فالفن وظيفة للبنية الاجتماعية ، وهي وظيفة لها أهميتها الكبرى في المحافظة على هذه البنية وتطورها [3] . وكل ما يجب على الفن هو تنمية المشاركة الوجدانية الاجتماعية [4] ،

فإذا كانت النظرية التطورية قد أتاحت الفرصة من بعض الوجوه لمذهب « الفن للفن » فإن الاتجاه الاجتماعي يؤكد أن تكون للفن غاية ؛ فالشعر والنحت والتصوير والموسيقى والقصص والتاريخ والملهاة والمأساة ليس لها جميعاً عند پرودون Proudhon — من ممثلي المدرسة الاجتماعية — هدف سوى الحث على الفضيلة والدعوة إلى تجنب الرذيلة [5] .

ومن ذلك يتضح لنا أن النظرية الاجتماعية تحتضن أساس المنفعة والأساس التعليمي والأساس الأخلاقي جميعا . فهي نظرية أوسع تربط بين الفن والحياة في شتى مظاهرها . ويتبع ذلك بطبيعة الحال أن يتسع مفهوم الجمال . وقد عبر جويو عن ذلك حين قال : « يجب أن نقول لعباد الجمال ماقاله ديدرو للأديان الضيقة : وسعوا إلهكم » [6]

---

(١) Croce : Aesthetic, p. 399.

(٢) تظهر مناقشة جويو للمدرسة التطورية وعرضه لوجهة النظر الاجتماعية في كتابه : Les Problèmes de l'Esthétiqne Contemporaine.

(٣) Rey (A.) : Leçons de Philosophie, I, p. 364.

(٤) Croce : op. cit., p. 399.

(٥) Ibid. p. 399.

(٦) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي ، ص ٦٦ .

ولكن هل يتقدم علم الاجتماع بدراسة شاملة للفن ، أو بعبارة أخرى هل الربط بين الفن والمجتمع يحل مشكلة الفن كلها ؟ وطبيعى أنه وقد اعتمد على الأسس النفعية بصفة عامة لا يمكن أن يحل المشكلة كلها ؛ فهو يدرس الفن كليا لا جزئياً ، لأن للفن غايتين : أن يثير أولا وقبل كل شيء إحساسات ممتعه (باللون والصوت وغيرهما . .) وهو بهذا المعنى يجد نفسه بين يدى قوانين علمية لا يمكن مخالفتها من الناحية العلمية ، وهى تربط الاستطيقا بعلم الطبيعة physics (علم الضوء ، علم الصوت الخ . .) وبالرياضة والفسيولوجيا والسيكوفيزياء . فالواقع أن النحت يعتمد بخاصة على التشريح والفسيولوجيا ، وعلم الضوء ، وتعتمد العمارة على الضوء (النسبة الذهبية الخ . .) ، وتعتمد الموسيقا على الفسيولوجيا وعلم الصوت ، ويعتمد الشعر على علم العروض الذى ترجع قوانينه العامة إلى علم الصوت والفسيولوجيا . والمهمة الثانية للفن هى إنتاج ظواهر « الاستدلال النفسى psychological induction » التى تنقل إلى الرأس أفكاراً ومشاعر هى فى طبيعتها غاية فى التعقيد (المشاركة الوجدانية للشخوص المصورة ، الاهتمام ، الشفقة ، الغضب . . الخ) ، وبعبارة موجزة كل المشاعر الإجتماعية التى يتألف منها « التعبير عن الحياة » . ومن ثم اشتق الاتجاهان المعروفان فى الفن ؛ الأول يميل إلى الانسجام والإيقاع وكل ما يمتع الأذن والعين ، والآخر يميل إلى المزج بين الحياة وميدان الفن[1] . وإذا لخصنا ذلك بعبارة موجزة انتهى الينا أن الاتجاه الاجتماعى يفسَّر على أساس من اعتبار للمحتوى الفنى ، فى حين يظل اعتبار الشكل (كل ما يمتع الأذن والعين) أساساً لاتجاه آخر مخالف كل المخالفة .

وحين ينتقل ذلك إلى ميدان الحكم النقدى يكون من الطبيعى أن نجد الحكم الاجتماعى يرفض كل الأعمال الفنية التى لها صبغة الفردية ، أى التى لا يمكن أن تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أى علاقة . وبعض الآخذين

(١) Croce : op. cit. p. 400.

بهذا الاتجاه الاجتماعي يطلقون على هذا الفن — تهجيناً له — «فن الإنسان المتبربر quaternary ، فن ساكن الكهوف»[١] . فالفن إذن ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، والعمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئاً يتفاعل معه ويفيد منه. وطبيعي أن هذا التفاعل يكون في أقوى صوره حين يكون العمل الفني مصوراً ومسايراً للاتجاه العام وروح العصر السائدة في بيئة من البيئات . وفي هذه الحالة تكون ظروف هذه البيئة عاملا قوياً في ذيوع شهرة العمل الفني لا لشيء إلا لأنه وليد هذه الظروف . وقد عبر عن ذلك شوكنج — وقد درس في كتابه العوامل المختلفة التي تحدد شهرة الأعمال الفنية — حيث يقول : «أحيانا تذيع شهرة العمل الأدبي في نطاق واسع على أمواج حركة أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية من الممكن أن يصير العمل — إلى حد ما — رمزاً لها»[٢] .

وهكذا يتحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية ، فيقبل منها ما يتفاعل ورغباته ، ويرفض منها ما يفصل بينه وبين الحياة . وهذه الرغبات في العادة مردها إلى المسائل السياسية والاقتصادية والأخلاقية ، وكل الظواهر الاجتماعية المشتركة . وفي هذة الحالة يأخذ العمل الفني قيمته «من الخارج» ، فتتحدد هذه القيمة بمدى ملاءمته لظروف الحياة .

فالأساس الاجتماعي إذن يربط بين العمل الفني وظروف الحياة «القائمة» . وفي خلال هذا الربط تتحدد القيمة . ونذكر هنا أن هذا الأساس كان من الأسس التي بنيت عليها حركات التجديد والنهضات الأدبية . ويكفي أن نذكر حركة كاترين دي ڤيڤون Catherine de Vivon (وشهرتها مدام دي رامبوييه

---

(١) Max Nordau: Social Function of Art, 2nd ed., Turin, quoted by Croce: Aesthetic. p. 401.

(٢) Leven L. Schücking: The Sociology of Lit. Taste, (ed. Karl Mannheim, Kegan Paul . . ., London 1944, trans. E. W. Dickes), p. 36.

(Mme de Rambouillet) فى مستهل القرن السابع عشر . كانت حركة مدام دى رامبوييه اجتماعية قبل أن تكون أدبية ، وكانت حلقتها التى كانت تعقدها فى بيتها وتضم ماليرب وبلزاك وڤوجلاس وشاپلان ، تجمع المثقفين والأذكياء من الناس الذين هيئوا لاعتبار الأدب — دون تحيز ولا تشدق — محاكاة للحياة Imitation of Life ، وأن ينقدوه على أساس من تجربتهم الخاصة وذوقهم الخاص[1] . ولكن لا ننسى الصبغة الجماعية التى تكون أحكامهم النقدية .

وحين نترك الأساس الاجتماعى الذى يعتمد على صلة الأثر الفنى « بالخارج » يكون أمامنا ذلك الأساس الآخر الذى يقوم على صلة العمل الفنى « بالداخل » أى داخل النفس البشرية وهو الأساس النفسى .

الأساس النفسى :

فإذا كان الأساس الاجتماعى يهتم بنفسية المجتمع العامة فإن الأساس النفسى هنا يهتم بنفسية الفرد . فالأفراد هنا هم موضوع الدرس . والقضية فى أبسط صورها تلخص فى أن حالة متلق العمل الفنى النفسية تؤثر فى إقباله أو نفوره من هذا العمل ، وتحدد بالتالى حكمه عليه — إذا هو انتقل من من مجرد مرحلة التلقى والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقديم — بالجمال أو القبح . وتبدو القصة بهذه الصورة البسيطة مقبولة إذا نحن سايرنا القول بأن الحكم الجمالى حكم ذاتى ، وأنه صدى لمشاعرنا الخاصة ، أو صدى للشعور الذى أودعه الفنان عمله الفنى ، أو نتيجة للعلاقة بين مشاعرنا الخاصة وشعوره .

قد قدم علم النفس مساعدات كبيرة فى فهم العوامل المؤثرة فى الحكم الجمالى تقوم على التقسيم والتصنيف مما سنتعرض له الآن . على أن القول

---

(١) Laurence Bisson : A Short History of French Literature (Pelican Books), pp. 57—8.

بقيمة الدراسات النفسية فى ميدان الفن موضوع خلاف بين المعاصرين ؛ فالبعض [1] يتبنى نتائج التحليل النفسى ليلقى منها الأضواء على العمل الفنى ليفهمه و نفهمه معه من خلال هذه الأضواء . ومهمته فى هذه الحالة من حيث هو ناقد تنحصر فى تفسيره للعمل الفنى [2] . ولكن الآخرين يقفون من علم النفس موقفاً عدائياً . فعلماء النفس عندهم لم يضيفوا شيئاً له قيمة حقيقية فى ميدان الاستطيقا [3] . وفهم الوسائل التى يستخدمها الفنان ليس هو فهم الأثر الذى يحدثه منها [4]. ويتضح هذا الموقف العدائى أقوى مايتضح عند إليزابيث درو حيث تقول « يبدو لى أن أى تناول للشعر عن طريق علم النفس فاشل منذ اللحظة الأولى . فعلم النفس يستطيع أن يقدم الكثير فيما يختص بالقوى اللاواعية التى تعمل خلف مفهوم الفن ، ولكن له حدوده التى تجعل منه أداة نقدية غاية فى الضعف . فهو لا يستطيع أن يلمس العمل الفنى ذاته، ولا يستطيع أن يميز بين الجيد والردىء »[5]. وربما كانت نظرتها على صواب ، لأن النقد التفسيرى الذى يقوم على أساس من علم النفس يؤدى مهمته على أحسن وجه فى تفسيره فقط الأثر الفنى ، سواء أكان هذا الأثر جيداً أم رديئاً . وعندئذ تظل هناك تلك الخطوة الأساسية فى النقد وهى خطوة التقويم .

ولسنا يائسين من علم النفس فى فهم الأسس النفسية فى الحكم الجمالى ، فهو ينطوى على محاولات مفيدة فى هذا الميدان . وإذا كان إهتمامنا فى هذا

---

(١) أطرف ما قرأت فى هذا الاتجاه هو كتاب : Sex, Symbolism and Psycho logy in Literature لمؤلفه بازلر Basler . وهو فى هذا الكتاب يعرض نتائج علم النفس التحليلى ويحاول تطبيقها فى دراسته لبعض الآثار الفنية والفنانين .

(٢) راجع بحثنا « النقد التفسيرى للأدب » بمجلة الثقافة ، الأعداد : ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٥ ، ٧٠٦

(٣) Encyc. Brit. ; vol I, p. 271.

(٤) Lascelles Abercrombie : A Plea for the Liberty of Interpreting, (Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1930) p. 5.

(٥) E. Drew : T.S. Eliot ; The Design of his Poetry, (London, 1950), p. 15 intrcd.

البحث بدراسة الأسس التى تقوم عليها الأحكام الجمالية لا بهذه الأحكام ذاتها ، كانت هذه المحاولات بالنسبة لموقفنا غاية فى الاهمية .

وقد انتهى بحث الاساس النفسى إلى تصنيف الناس بحسب موقفهم من العمل الفنى . وقد عرض سيرل بيرت صورة مبسطة وواضحة لهذا التصنيف. وكان هذا التصنيف نتيجة للتجارب . ويشير بيرت إلى أن طريقة الموازنة هى التى اتخذت أساساً لهذه التجارب التى بدأها بله Bullough فى معمل علم النفس بكمبردج ، وهى عرض شيئين ، وطلب التفضيل بينهما مع ذكر الاسباب[1].

ومن هذه الاصناف ذلك الصنف الربطى ، وهو الذى يحكم على الاشياء لا بما هى ولكن بما تثيره فى نفسه من ذكريات ، فهو لا يحب اللون الاحمر مثلا لانه يذكره بالدم[2] ... وكثير من نجاح الفنان يعتمد على مهارته فى إثارة روابط فى عقول الآخرين[3] . والواقع أن فشنر Fechner قد حاول - وهو بسبيل الكشف عن القوانين الجمالية وتحديدها - أن يحل مشكلة المحتوى أو ارتباطات « associations » الالوان المفردة . ولكنه اعتمد اعتماداً كلياً تقريبا على الالوان فى الطبيعة[4] ، وهنا ينتقد بوزنكيت كلام الترابطيين حيث يقول « رغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الاحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء فإن لدى شكوكا قوية فيما إذا كان ينبغى أن يدرس ارتباطها حقاً بوصفه ارتباطاً أساسياً . فيجب أن يفهم بوضوح أنه فى أى زخرف يعتمد اعتماداً

---

(١) انظر : Cyril Burt: How the Mind Works (George Allen & Unwin Ltd., London, 3rd impr. 2nd ed.)
وكذلك فالنتين C.W. Valentine فى كتابه "An Introduction to Experimenetal Psycholog" (London, University Tutorial Press, 2nd ed., 1936.)
ص ٢٠٠ ؛ فهو يصور لنا كذلك أنواع الأحكام الجمالية بحسب أنواع الناس كما انتهت إليه التجارب ، وهى نفس الأنواع التى يصورها بيرت .

(٢) Ibid ; p. 280.

(٣) Ibid ; p. 282.

(٤) Bosanquet : History of Aesthetis, p. 385.

كلياً على صور النبات فإن هناك ما يدخل فى الاعتبار سوى ارتباط الالوان على هذا النحو . . . ولست أقول إنه ينبغى أن نؤخذ إذا صور النبات فى زخرف بأوراق حمراء وزهور خضراء ، ولكن الألوان ، حتى ألوان النبات تستخدم استخداما حراً للأغراض الزخرفية . وليس لدينا أقل شعور بالكراهية لصورة نبات ظلل تظليلا كلياً بظلال حمراء . إن اختلافا طفيفا فى الظل وفى الدرجة يطرح بالترابط نهائيا . فلون النار المستعرة ليس فيه مايذكرنا بالدم القانى . ولست أعتقد أن باب منزل قد لون باللون الأخضر لأوراق الربيع المبكر ، يمكن أن يكون له أى نوع من الارتباط بجمال الربيع [1] . ومن ذلك تتضح محاولة بوزنكت فى هدم فكرة الترابط حتى فى الألوان المفردة .

ونحن — من جانبنا — نلاحظ أن الترابطيين حين يربطون بين الألوان مثلا وحالتنا النفسية الخاصة فإنهم لا يربطون بذلك بين الأسس الموضوعية لجمال الجميل فى الصورة ، وإنما هم يربطون بين أجزاء من الموضوع ونفسيتنا ، ذلك أن اللون الأحمر في ذاته ليس أساساً لجمال الصورة وإنما الأساس هو توزيع اللون وتنسيقه على اللوحة . والأساس الجمالى الموضوعى هو فى هذا التنسيق لا فى الحمرة ذاتها . ذلك أن الفنان قد يفشل في هذا التوزيع فيصبح عمله فاشلا أو قبيحاً بغض النظر عن أن الأحمر فى ذاته محبب أو غير محبب إلى بعض النفوس .

وإذا كان من الممكن أن أربط أنا بين اللون الأحمر والدم فقد يربط غيرى بينه وبين الوردة . وعندئذ ما أنفر منه أنا يكون محببا إلى غيري . وهذا معناه — بحسب فهمنا السابق لمشكلة الذاتية والموضوعية — أننا ، فى حبنا وكراهيتنا هذه ، لا نتكلم عن الشىء ذاته ، لأن الشىء لايمكن أن يجمع حقيقتين متناقضتين ، وإنما نتكلم عن أنفسنا ، عن ذواتنا الخاصة .

---

(١) Bosanquet: op. cit., p. 385.

وحين يربط الفرد بين اللون الأحمر والدم فإنه يربط بين « الصورة الثانية » للون وبين الدم . أى أنه يربط بين محتوى اللون وشيء آخر سبق أن فهمه أو أدركه .

هذا لون من التفكير فى مشكلة الترابط . وواضح منه أنه لا يتناول جمال الأشياء . وكل ما يمكن أن يكون فيه من صدق — كما سبق أن أشار و . ت . استاس — هو أنه يفترض أن فى بعض الأشياء قدرة على أن تحدث تلك الروابط — أو تجعلنا نحدثها — بينها وبين أشياء أخرى . فهو اذن ربط بين شيئين خارجيين من خلال ذواتنا .

ويصل الاتجاه النفسى والترابطى الصرف إلى مرحلة الوضوح فى تعريف تيودور لبس T. Lipps ومدرسته له . ينقد « لبس » ويرفض طائفة من النظريات الاستطيقية مثل : (ا) نظرية اللعب ، (ب) نظرية المتعة ، (ح) نظرية الفن من حيث هو معرفة بالحياه الواقعية وإن لم تكن ممتعة ، (ء) نظرية العاطفة والإثارة العاطفية ، (هـ) نظرية التوفيق بين المذاهب المتعارضة syncretism . . . . ويذهب إلى أن الجمال الفنى تعاطفى sympathetic .
ويقول « إن موضوع المشاركة الوجدانية[1] هو ذاتنا فى صورة موضوعية ، تنقل إلى الآخرين ومن ثم تكشف فيهم . فنحن نشعر بأنفسنا فى الآخرين ونشعر بالآخرين فى أنفسنا . نحن نشعر بأنفسنا فى الآخرين أو عن طريقهم سعداء ، أحراراً ، عظماء ، نبلاء ، أو عكس ذلك جميعه . فشعور المشاركة الوجدانية الجمالى ليس مجرد طريقة للمتعة الجمالية ، وإنما هو هذه المتعة ذاتها . وكل متعة جمالية تقوم — بحسب آخر تحليل — كلياً وجزئيا ، على أساس من المشاركة الوجدانية . . . »[2] .

---

(١) Eympathy.
(٢) Croce : Aesthetic. p. 407.

هذا نوع آخر من الترابط ، وهو يحدث بين الأشياء وبين ذواتنا مباشرة . ومعنى ذلك أننا نشترك وجدانيا مع الشيء فيصبح شعورنا شعوره . وبعض الناس يعتبر الشيء الجميل ماساعد على هذه المشاركة .

وتختلف المشاركة الوجدانية عن « الاتحاد الفنى Empathy »[١] وإن كانا آخر الأمر يصوران نوعا واحداً من الترابط . فالفرق بين المشاركة والاتحاد هو أننا فى الاتحاد نحس بنفوسنا فى الصورة أو الموضوع ، فى حين أننا فى المشاركة نحس بها مع « with »[٢] . إنها نفسى التى أشعر بها موفورة النشاط ، حرة أو مزهوة ، عند ما أتأمل الشيء الجميل تأملا جمالياً . وأنا بهذا لا أشعر بنفسى متصلة بالشيء أو مواجهة له ولكننى أشعر بها فيه . . . إننى أشعر بنفسى فى الشيء المتأمل وفيه فقط . وكذلك يكون شعور الرضا الجمالى ، فهو شعور بالرضا عن شيء هو مع ذلك ، وبمقدار ما هو موضوع لشعور الرضا ، ليس شيئاً ولكنه نفسى ؛ أو هو شعور بالرضا عن نفس هى مع ذلك ، وبقدر ما يستمتع بها جمالياً ، ليست هى نفسى ولكنها شيء موضوعى . وهذا هو المقصود بالاتحاد : أن التمييز بين النفس والموضوع يختفى ، أو أنه لا يقوم»[٣] .

هذا النوع من الترابط — كسابقه — يقوم على أساس ذاتى ، لأننى حين أحكم على الموضوع فإننى فى الواقع أحكم على حالتى النفسية حين ظهرت فى « الشيء » فى شكل موضوعى . والنوع التشخيصى character type من الناس وهم الذين يشخصون الأشياء ، أى يتصورونها أشخاصاً ، يمثل إلى حد بعيد هذا النوع من الترابط ، سواء بالمشاركة أو بالاتحاد . فالإبريق عندهم سمين مرح وكأنه يضحك منك ، وهذا الأصفر عدوانى aggressive ، وشجرة الصفصاف عروس[٤] . . الخ .

---

(١) Einfühlung.

(٢) Burt, op. cit., p. 286.

(٣) Theodor Lipps : "Empathy", Inward Imitation, and Sense Feelings ; quoted by Carritt : Philos. of B., p. 253.

(٤) Burt ; op. cit., p. 285.

والذين قالوا إن الجمال ذاتى – كما سبق رأينا – كان تصورهم للمسألة على هذا النحو ، وهو أننا نحن الذين نعطى الأشياء معانيها وقيمها . « والخيال – كما يقول رسكن – مغتبطا فى حياته الخاصة ، يضع إيماءة فى السحب ومرحا فى الأمواج وأصواتاً فى الصخور » [١] ويقول بايرون : « أليست الجبال والأمواج والسماوات جزءاً منى ومن روحى كما أننى جزء منها ومن أرواحها؟ » [٢] وعلى ذلك فان الحكم الجمالى الذى مرجعه إلى مشاركتنا الوجدانية أو اتحادنا الفنى مع الأثر لا يعد حكما موضوعياً وإنما هو حكم ذاتى ، والمثيرات الذاتية للمشاركة الوجدانية تقع خارج ميدان الجمال الموضوعى الذى يصدق عند كل الناس فى كل زمان » [٣] .

وخلاصة هذا أن نظرية الترابط النفسى فى أى صورة من صورها تفسر لنا الجانب الذاتى والفردى فى الحكم الجمالى . ولا شك أن قدراً كبيراً من النقد الأدبى يقوم على هذا الأساس . ومع ذلك - أو من أجل ذلك - فإن هذا النقد لا يعد نقدا جماليا بالمعنى الدقيق ، لأنه لا ينصب على الشىء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصه .

ولا تنتهى مهمة علم النفس عند هذا الحد بل ربما كان هناك من الدراسات النفسية مالا يقل عن دراسات الترابطين . ولعلى أشير هنا إلى نصيب فرويد فى هذا الميدان ، حيث يجعل الغريزة الجنسية عاملا مسببا للنشاط والتذوق الفنى « فالسلوك الفنى بعامة مرتبط عنده بالجنس . وهذه العملية لا يعبر عنها فى صورتها الطبيعية ولكن من حيث هى نوع من التسامى ، فهى تتزيى بزى يقبله المجتمع . فغرام الفنان برسم أبواب الكنيسة هو تعبير عن الجنس المعلى ، لأن الأبواب ترمز إلى الجنس اللطيف . ولكن كيف عرف فرويد أن لها

---

(١) Burt: op. eit. p., 285

(٢) Carritt : Philosophies of Beauty, p. 139.

(٣) Carritt : op. cit., p. 157.

مثل هذه القدرة الرمزية ؟ يقول فرويد إن قواعد الرمزية قد وضعت نتيجة للتحليل النفسى لآلاف الحالات. والقول بأن رموز فرويد لها معنى عام لغو مطلق فليس هناك برهان على أن كل باعث فنى له أصل جنسى . هناك مواضع بطبيعة الحال يكون الباعث الجنسى واضحا فيها ، ولكن حتى فى هذه الحالة فإن الجنس يكون واحداً من بين كثير من العوامل المختلفة المتشابكة [١] .

والمدرسة التطورية بدورها تأخذ بمبدأ اللعب فى الفن . وهى إذ تصنع ذلك إنما ترد الفن إلى نوع من النشاط تستشعر فيه الأعضاء لونا من المتعة. وإذا كانت الحضارات والمدنيات قد وفرت كثيراً من نشاط. هذه الأعضاء الذى كانت تبذله فى كفاحها الغريزى فقد راحت تلتمس مخرجا لذلك الفائض من طاقتها . وقد وجدت هذا المخرج فى الفن . فاللذة التى نجدها فى الأصوات أو الألوان ليست إلا نوعا من العبث تقوم به عضلات الأذن أو العين دون أن نفيد من عبثها شيئا . « وقد استمد جرانت ألن من هذه الفكرة الأساسية نظرية فى الفن عرضها فى كتابه فلسفة الفن الفسيولوجية ، وحاول فى الوقت نفسه أن يعلل تطور حواسنا الجمالية — ولا سيما حاسة اللون — بالاصطفاء الجنسى الذى تلعب فيه اللذة الجمالية دوراً كبيراً »[٢] .

ومعنى ذلك أننا نتأثر فسيولوجيا بالأشياء ونحكم عليها نتيجة لهذا التأثر[٣] . ويمثل هذا النوعُ الذى يسميه بيرت النوع الفسيولوجى أو الذاتى physiological or subjective type . وتكون أحكامهم على هذا النحو : ما أدفأ الأحمر القرمزى ، إن الأخضر مريح ومهدىء ، والأصفر يبهر

---

(١) Fransworth, P. R : Psychology of Aesthetics, (The Encyc. of Psych.; Philosopical Library, New York 1946), pp. 13—4.

(٢) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة الدروبى ، ص ٢٠ هامش ١ .

(٣) يرى برك أن الجمال المرئى يمتعنا من حيث هو يخفف بطريقة ما التوتر الجسمانى فيحدث ما يسميه الضعف الممتع pleasing languor. راجع : Carritt فى كتابه : " An Introductiou to Aesthetics " ، ص ٧٨ .

العين[1] . . الخ والمتأثر فى هذه الحالة هو حواسنا . ودراسة أحكامنا الجمالية تشهد أننا نعتمد فى كثير من الحالات على الأوصاف الحسية التى نصور بها موقفنا، «فأن تصف الشىء بأنه جميل فهذا وصف سطحى ، أما إذا أردت ان تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ويهز كياننا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموضوعية . فقولك عن صوت إنه جميل أقل تأثيراً فى النفس من قولك إنه عذب أو حلو أو ملتهب ، الخ . وقلّ بين الكلمات ما يستعمله الشعراء أكثر من استعمالهم للنعوت الآتية : غض ، طرى ، رطيب ، نضير ، عطر ، عبق ، متلظّ ، خفيف ، ناعم ، الخ . وهى نعوت مستمدة من إحساسات اللمس والذوق والشم[2] . »

وكثير من الألفاظ التى نتداولها لها هذه الصفة ، وتقوم بهذه المهمة . وهى كلها وليدة تأثراتنا الفسيولوجية والحسية . ولكن ينبغى أن نكون هنا على شىء من الحذر ، لأننا نكاد نتأثر جميعاً فسيولوجياً وحسياً تأثراً واحداً (ما لم يكن هناك خلل فى تكويننا وحواسنا ، فهذه الحالات لا تدخل فى الاعتبار) ؛ فإحساسنا بحرارة النار وتأثرنا بها قد يختلف - وإن كان اختلافا طفيفاً - فى الدرجة لا فى النوع . وحين نقول إن فى هذا الشعر حرارة فإن المسألة فى الواقع لا تكون مسألة مجاز كما يتصور البلاغيون ، وإنما هى أبعد من ذلك . إنها محاولة للحكم بجمال هذا الشعر . ولكن إذا كان الجمال شيئا يفهمه كل منا فهما خاصا وبطريقته الخاصة فقد أصبح من اللازم أن نستعمل كلمة الحرارة بدلا من كلمة الجمال ؛ ذلك أن الحرارة ليس هناك مجال كبير للتفاوت فى إدراكها بيننا . ومن ثم كانت الألفاظ الحسية كثيرة الشيوع فى الأعمال الفنية وفى الأحكام النقدية على السواء ؛ لأنها تقرب المفهومات

---

(١) Burt : op. cit., p. 283.

(٢) جويو : المرجع السابق ص٦٣ . وفى هامش ١ من نفس الصفحة نقرأ : .. أراد هوجو أن يعبر عن بيت من الشعر فقال : ما أحلاه ! . . .

ووجهات النظر . والتحذير الذى لا بد من الالتفات إليه هنا هو أننا حين نلجأ إلى الألفاظ الحسية فى أحكامنا فنقول إن هذا اللون دفىء وذلك التمثال بارد وتلك القصيدة ما أحلاها — فإننا نفر إليها لا لأنها تعبر عن صفات تشترك فى تكوين اللون والتمثال والقصيدة ، ولكن لأن دلالتها فى نفوسنا قريبة ومفهومة . فإذا لم تكن هذه الألفاظ تعبر عن صفات فى الأشياء ذاتها (أى لا تعبر عن حقائق موضوعية فى الأشياء) فإنها تكون بالضرورة وبحسب مفهوم الموضوعية والذاتية ، أحكاما ذاتية . ويؤيد ذلك حديث « الصورة الثانية » ؛ فحين أقول إن فى هذا الشعر حرارة فإننى لا أتحدث عن صورة هذا الشعر (نظام الألفاظ وتنسيقها . . الخ) ولكننى أتحدث عما وراء هذه الصورة ، أتحدث عن الصورة الشعورية التى تضمنتها هذه الصورة الأولى . هذة الصورة الشعورية المتضمنة هى « الصورة الثانية » وهى صورة لا يمكن ضبطها ولا إخضاعها لقانون لأنها خاضعة لكل قانون ، أو خارجة على كل قانون ؛ وذلك أن ذواتنا هى المقياس فى هـــذه الحالة ، ولفظ « الحرارة » الذى نستخدمه ليس إلا تقريباً بين هذه الذوات المتفردة .

ويخلص لنا من كل ذلك بضع نتائج :

١ — أن النقد الفنى القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام (١) ، لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم ، أى القول بالجمال والقبح .

٢ — وأن النقد القائم على أساس الترابط النفسى بصوره المختلفة (الربط ، المشاركة ، الاتحاد) ليس نقداً جماليا بالمعنى الدقيق لأنه

---

(١) الاستطيقا بالمعنى العام هى التى تعنى بالجانب الذاتى . وهذه التسمية بهذه الدلالة قد سبق أن أوضحناها . وهى ليست اختراعا ، فإننا نجد بوزنكيت — وهو عمدة فى الاستطيقا — يستخدم هذه التسمية common aesthetic بنفس المعنى . راجع بوزنكيت فى كتابه : Hist. of aesthetic ، ص ٣٦٩

لا ينصب على الشيء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

٣ — وأن النقد القائم على أساس تأثرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالى البحت ، لأنه يتصل بالصورة الثانية ، والحكم عليها حكم ذاتى لا موضوعى .

الأساس الجمالى البحت :

وإذا كانت الأسس التى سبق عرضها جميعاً تمثل الأسس الذاتية فإن الحديث عن الأساس الجمالى البحت ينصرف إلى الموضوع ، إلى الشيء ذاته ، يفحصه مستقلا عن أى شيء خارجه . والذين يقفون هذا الموقف من الأشياء يكوّنون الصنف الرابع والأخير — بحسب تصنيف بيرت — وهو الصنف الموضوعى . وهؤلاء يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل ذاته ، على أساس أن هذه العناصر لازمة لتمييزه عن الأشياء العادية . وفى العمل الفنى تصبح هذه العناصر غاية فى ذاتها . وقد أشار ديوت ه . باركر De Witt H· Parker إلى أن الانتباه فى اللغة العادية يتركز فى معناها فقط ، فى حين أن اللغة فى الفن تجذب الانتباه إليها فى ذاتها لأن فيها تعبيراً مباشراً . وهو بذلك يؤيد الفكرة الشائعة الآن ، وهى أن اللغة فى الفن غاية فى ذاتها فى حين أنها فى غيره وسيلة . ويقول : « فى الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هى مجرد أصوات ترتبط فى إيقاع وانسجام assonance وقافية ونغم ، وفى التصوير والعمارة نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازنة ومنتظمة فى إيقاع ، تعبر عن حالات مبهمة كما هو الشأن فى الموسيقى . وبدون هذه الموسيقى فى الأداة لا يكون فن جميل ، مهما كانت أهمية المعانى المتصلة به . وهذه هى الحقيقة التى عبر عنها بيتر Pater فى عبارته المشهورة حيث يقول : إن الفنون جميعاً تصبو إلى مكانة الموسيقى . وهى أيضا أساس نظرية الفورمالزم المعروفة ، والتى بحسبها تكون الصورة ، أو السطح الحسى

المزخرف هو الوحيد الذى يحمل قيمة استطيقية »[1] .

فعناصر الجمال فى العمل الفنى الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها وإنما غايتها كامنة فيها . والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يحدث متعة هى المتعة الجمالية البحتة . ونظرية الفورمالزم هى التى حاولت الكشف عن هذه العناصر . وقبل أن نعرضها كما تمثلت عند هربارت ينبغى أن نفرغ من حديث « الصورة » ، لأنه هو الأساس اللازم لفهم هذه النظرية .

وقد سبق أن تحدثنا عن « الصورة الثانية فى مجال الحديث عن الأسس الذاتية . وفى مجال الحديث عن الأساس الجمالى البحت ، أو بعبارة أخرى الأساس الموضوعى ، يكون من اللازم الحديث عن « الصورة الأولى ». والمقصود بالصورة الأولى فى العمل الفنى هو توزيع المساحات المكانية أو المسافات الزمانية ، خالية من كل محتوى. فى اللوحة التى يرسمها الفنان تكون الصورة الأولى هى صورة المساحات المغطاة بمجموعة مختلفة من الألوان. وفى القصيدة مثلا تكون الصورة الأولى هى الصورة الموسيقية الناتجة عن مجموعة المسافات الزمانية (السكون والحركة،الارتفاع والانخفاض.. الخ) . والعناصر الموضوعية لجمال الجميل هى تلك العناصر التى تعتمد عليها الصورة الأولى. ويسميها هربارت «الصورة البحتة[2]»،والحكم الذى ينصب عليها يكون هو الحكم الجمالى البحت ، لأنه ينصب على العناصر المنضبطة والمكونة لهذه الصورة . وهو — من ثم — يعد حكما موضوعيا ، لأنه يصدق دائماً على الشيء نفسه وفى الظروف نفسها[3] .

---

(١) De Witt H. Parker : Aesthetics (published in 20th Cen. Philos., p. 46.
والصورة الأولي الواضحة لقضيته الفورمالزم نجدها عند هربارت . F. J. Herbart فى كتابه : مدخل إلى الفلسفة Einleitung in die Philosophie . والصورة المعاصرة نجدها عند كليف بل Chive Bell فى كتابه : الفن Art . (هامش ١ من نفس الصفحة).

(٢) pure form.

(٣) Bosanquet : History of Aesthetic, p. 369.

وطبيعى أنه حين يكون الحكم موضوعيا فأنه يصور إجماعا عاما لا رأيا فرديا على أساس أنه لا خلاف فى العناصر الموضوعية للشىء . وقد نجد هربارت يتبع كانت ، فيعد هذا الحكم حكما فرديا بصفة أساسية ، وعلى أساس أن التعميم التجريدى يتعارض مع العرض الكامل للصورة form موضوع الحكم . . . ولكن هذا الحكم « الفردى » يعد فى المنطق الحديث ببساطة حكما عاما »[1] .

وتتكون الصورة البحتة — بحسب وجهة نظر هربارت — من العلاقات ولا شىء سوى العلاقات ؛ كما تبدو ، ومنفصلة انفصالا كليا عن القرينة . وهذه هى « العلاقات الاستطيقية الأساسية » [2] . ومهمة علم الإستطيقا هى إحصاؤها . والنتيجة الأولى المباشرة لهذه الوجهة هى رفض الألفاظ التعميمية فى الحكم مثل «مثير للشفقة ، نبيل ، فاتن ، رزين ، وما أشبه ، وهى المنتزعة من أنواع العاطفة الذاتية التى تحتل مكانها فى الاستطيقا العامة ؛ فهى تجمع خطأ الذاتية إلى خطأ التجريد ، ولا تخبرنا بشىء عن الجمال الخاص والقبح الخاص بالفنون المختلفة ؛ فلا شىء عن الموسيقى ، حيث تكون المسألة مسألة النغم ؛ ولا شىء عن النحت ، حيث تكون المسألة مسألة الأشكال . [3]

والنتيجة الثانية المباشرة لهذه الوجهة ، هى أن « البسيط » ليست له صفة استطيقية . ومعنى ذلك — بحسب اتسرمان Zimmermann — أن الأنغام والألوان المفردة لا تعد جميلة [4] ، لأنها بطبيعة الحال لا تتمثل فيها تلك العلاقات التى نجدها متمثلة فى « المركب » ، والتى تعمل فى جمال الجميل .

والتقسيم الأولى لهذه العلاقات هو أن بعضها يحدث فى وقت واحد وبعضها

---

(١) المرجع السابق

(٢) "elementary aesthetic relations"

(٣) انظر : بوزنكيت ، المرجع السابق ، ص ٣٦٩ .

(٤) نفسه ص ٣٧٠

الآخر يتتابع ، ولكن هذا التقسيم لا يتخذ أساساً للتمييز بين الفنون المختلفة ، لأن القسمين يتمثلان فى كل هذه الفنون . ولذلك نجد هربارت يفرق بين الفنون على أساس قريب من أساس التفريق بين الفن الكلاسيكي والرومنتيكى ؛ فالذين يرغبون فى الفن أن يعبر عن شيء هم الذين سيهتمون بالقسم الثانى (ذى الطابع الرومنتيكى) من الفنون ، ويعتمد إعجابهم فى الحقيقة على مثيرات خارج الاستطيقيا [1] .

والآن ما تلك العناصر الموضوعية التى من شأنها أن تجعل الأشياء جميلة ، والتى تشترك فيها الفنون على السواء ؟

قديما قال أرسطو « إن النظام والتناسق (السيمترية) والتحدد هى الخصائص الجوهرية التى يتألف منها الجمال » [2] . وقديما أيضا ناقش أفلوطين هذا الرأى ؛ فهو يرى أنه من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبانها جمالا . وعلى هذا لايكون الجزء جميلا وإنما يكون الجمال فى الكل ، ولكن إذا كان الكل جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك ؛ فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة . فالألوان والأصوات المفردة لا يمكن إنكار جمالها . وإذا كان الوجه الواحد يبدو في بعض الأحيان جميلا وفى بعضها قبيحاً دون أن يحدث أى تغيير فى تناسقه فإن هذا يدل على أن الجمال شيء آخر غير التناسق ، وأن الشيء المتناسق جميل ولكن لسبب آخر غير تناسقه [3] . ومن ثم ينتهى أفلوطين إل أن الروح lSoul هى مصدر الجمال وهى التى تجعل للأشياء ، حتى الأجسام ، الحق فى أن تسمى جميلة . [4]

والواقع أن هربارت قد انتهى أيضا – وليس فى ذلك غرابة – إلى

---

(١) نفسه ص ٣٧٠ — ٣٧٢

(٢) نقلا عن كاريت : المرجع السابق ، ص ٣٦

(٣) Ennead ، نقلا عن كاريت ، المرجع السابق ص ٤٤ — ٤٥

(٤) نفسه ص ٤٦ ، وانظر أيضا بوزنكيت : المرجع السابع ، ص ١١٦ — ١١٧

نفس النتيجة التى انتهى اليها أفلوطين ؛ وهى أن عبقرية المؤلف هى التى تبث الروح Soul والقيمة فى العناصر المكونة للجمال ، وإلا كانت العلاقات المختلفة المكونة لهذه العناصر تكراراً مملا .[1]

وهكذا تربط الفورمالزم أخيراً بين العناصر الموضوعية للجمال وبين الروح ؛ فهى ليست عناصر جامدة وإنما هى عناصر حية . وإذا أخذنا عنصرا من تلك العناصر ، ليكن النظام مثلا ، فإننا نجد بعض الباحثين يؤكد أنه لا يقوم فن بغير نظام عام للمظهر والتعبير . ولكن هناك نظام ، وقيمة الفن والجمال هى فى أنهما يكشفان عن هذا النظام بطريقة خاصة [2] .

فحين يلتقى أفلوطين وهربارت عند الروح فإن ذلك ليس معناه أنهما يمثلان فلسفة واحدة بل ما يزال كل منهما يسير فى طريقه . وهما حين يلتقيان يتوازيان ولا يمتزجان ؛ ذلك أن أفلوطين يجعل « الروح » الخارجة عن الأشياء هى التى تجعل الأشياء ، بامتدادها فيها ، جميلة . وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوى خارجى ، فى حين أن الفورمالزم — بحسب فهمى لها — تجعل من قوانين الجمال عناصر واقعة concrete . فقانون النظام مثلا يتمثل فى الشىء الجميل أولا . وهو حين يتمثل فيه فإن أرواحنا تهفوا اليه ، وهنا يقول هينيمان : إن الجمال يروعنا لأننا نشعر بنظام المظهر بصورة لا واعية على أنه نظام أرواحنا . فالنظام الذى تشعر أرواحنا بالرغبة فيه هو الذى يحققه الفنان[3]

وفى ميادين الفنون المختلفة يمكن أن ينتهى الفحص إلى الكشف عن النظم والقوانين الخاصة التى تتمثل فى كل فن . وقد كشف ليوناردو بتحليله للظلال « نظاما خاصا يتحكم فى ميدانها وفى الحالات التى نطلق فيها على الظلال أنها جميلة . ويتصل بذلك عناصر التصوير ، والخطوط ووظائفها المختلفة ، وأكثر

---

(١) بوزنكيت : المرجع السابق ص ٣٧٠ — ٣٧١

(٢) Heinemann F.H. : Essay on the Foundations of Aesthetics, p. 37

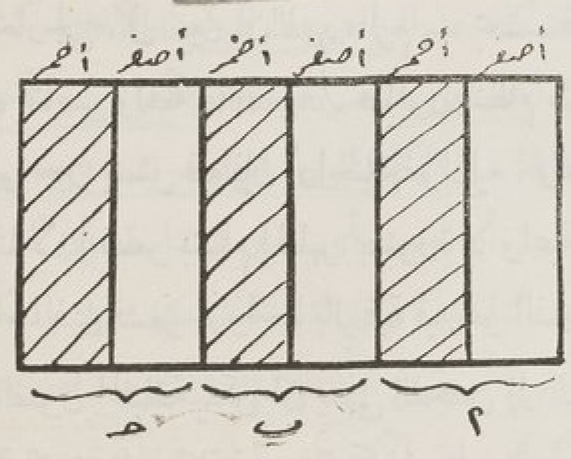
(٣) هاينيمان : المرجع السابق ، ص ٤١

من ذلك عناصر الموسيقى واللغة ، كلها يمكن أن تحلل [1] » .

والواقع أن والتر بيتر W. Pater كان نافذ النظرة حين جعل الفنون على اختلافها تصبو إلى مكانة الموسيقى ؛ ذلك أنه يكشف عن إدراك عنصر أو عناصر أساسية تشترك فيها كل الفنون ، سواء منها التعبيرية (الزمانية) والتشكيلية (المكانية) بطريقتها الخاصة ، ولكنها تتضح أكثر ما تتضح فى فن الموسيقى .

ويمكننا الآن أن نرد تلك العناصر جميعاً إلى قانونين عامين أساسيين : قانون الإيقاع وقانون العلاقات . وتحت قانون الإيقاع يدرس التناسق والانسجام والنظام . الخ .

وقد عرف سوريو الإيقاع rythme بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً فى خط واحد ، بصرف النظر عن اختلافها الصوتى [2] . ونستطيع من جانبنا أن نعطى صورة واضحة لمفهوم الإيقاع . فى الشكل التالى :



على بساطته تتمثل سبعة قوانين هى :

١ — النظام : وهذا واضح فى الترتيب الذى سارت فيه الخطوط الملونة بالأحمر والأصفر .

---

(١) نفسه ص ٤٠ — ٤١

(٢) بدر الديب : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه ؛ رأى لاتيين سوريو — مجلة علم النفس ، فبراير سنة ١٩٥٣ ، ص ٣٧٧ .

٢ – التغير : ويتمثل فى أن اللون الواحد لا يملأ المساحة كلها ولكن هناك تغير من لون إلى آخر .

٣ – التساوى : ويتضح فى تساوى الخطوط .

٤ – التوازى وهو فى توازى هذه الخطوط .

٥ – التوازن : وهو أن كل خط ملون بالأصفر يتوازن ويتعادل مع خط آخر ملون بالأحمر .

٦ – التلازم : وهو أن فى كل خطين متجاورين تلازما يتمثل فى كل وحدة من الوحدات . ا ، ب ، حـ .

٧ – التكرار : ويتمثل فى تكرار الوحدة المكونة من خطين .

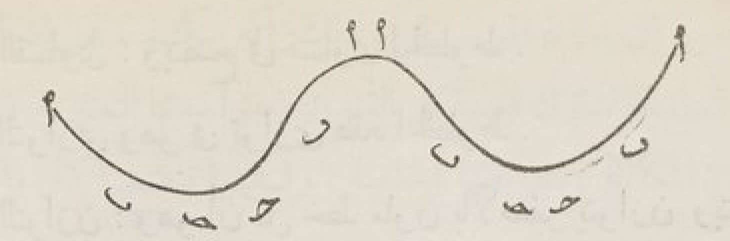
وطبيعى أن الذى ينظر إلى هذا الشكل لا يكشف فيه هذه القوانين كلها لأول وهلة ولكنه سيتأثر بها على أى حال . فهذه القوانين السبعة تعمل جميعا فى وقت واحد ، وعملها المتلازم جميعاً ينتج ما نسميه الإيقاع . فالإيقاع هو الصورة المجردة من هذه القوانين ، وهى صورة ندركها إدراكا حسياً مباشراً ولكننا حين نحاول تحليل هذا الإدراك فإننا لا محالة مضطرون إلى الكشف عن هذه القوانين .

ولكن هذا الشكل رغم ما به من إيقاع يبدو أصم لا حيوية فيه . ومثله صوت القطار ، فهو ممل وإن كان به إيقاع . ومن ثم برزت الحاجة إلى إدخال عنصر جديد على هذا الإيقاع ، يلونه ويبعث فيه الحياة . فإذا كان الإيقاع فى الشكل الماضى يمكن أن تمثله هذه الصورة من الرموز :

ا ب – ا ب – ا ب .

فإن هناك بناء هو أكثر تعقيداً يمكن أن نمثله هكذا :

ا ب ح – ح ب ا – ا ب ح – ح ب ا



وهذه هى الصورة الميلودية . والميلودى – بحسب سوريو – « هو الارتباط بسلم تترتب وفقا لابعاده العناصر المختلفة الكيفية ، بحيث إن تلاحق كل عنصرين مختلفين لا يكون بعداً واقعياً فحسب بل هو أيضاً انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثانى الذى يفرضه السلم . وبهذا يمكننا اعتبار الموسيقى الميلودية الخالصة معمارية ذات بعدين ، وأنها فى ذلك كالأرابسك »[1]

ولعلنا هنا نكون على ذكر من رأى كانت فى أن الجمال الخالص يتمثل فى الأرابسك فيما يتمثل . وإذا كان فن الأرابسك يتمثل فى مثل هذه الصورة الميلودية السابقة . وكان فناً مميزاً للروح العربى ، أمكننا أن نجد مفتاح الدرب الضيق الذى يفضى بنا إلى الأساس المشترك فى الفن العربى ، حين نتبين – فيما بعد – أن الشعر الجميل ، فى عرف النقاد والبلاغيين العرب ، ينطوى فى أساسه على صورة أو عدة صور ميلودية كالصورة الرمزية السابقة . وعندئذ سنجد تلك القوانين التى تكمن خلف الإيقاع والميلودى تتمثل بأسمائها أحيانا (النظام – التساوى – التكرار ..) أو تتمثل بأسماء أخرى فى أبواب البديع التى عرفها العرب .

هذا هو القانون الأول . وأما قانون العلاقات فإنه يقاسمه الأهمية فى الصورة الجميلة . وقد رأينا هربارت يجعله القانون الأول من حيث إن

---

(١) الديب : المصدر نفسه ، ص ٣٨٧ — ٣٧٨ .

الإيقاع أو الهارمونى أو اى صورة من صور السيمترية ترجع آخر الأمر إلى هذين النوعين من العلاقات : العلاقات التى تتم فى وقت معا ، وتلك التى تتتابع فى الزمان . وهذا فى الواقع إجمال لموضوع العلاقات لا إجمال بعده .

وقد رأينا كيف أن القول بضرورة العلاقات فى العمل الفنى يقتضى وجود أجزاء عدة ، أو مفردات كثيرة ، وأن الجزء وحده ، أو المفردة وحدها ، تكتسب جمالها من علاقتها بما قبلها وما بعدها . وهذا فى الواقع هو صدى القانون القديم : وحدة الشتات [1] ، الذى قال به أرسطو . . . فالصورة الجميلة بنية حية ، تشتبك أجزاؤها فى علاقات فيما بينها ، وهى فى مجموعها تكون تلك الوحدة التى هى فى الواقع نتيجة لتلك العلاقات .

وإدراك هذه العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن عناصر جمالها . ولكن ينبغى أن نعرف أن هذا الادراك لا يحدث تفصيلا وإنما هو يتم جملة ، كما هو الشأن فى إدراك القوانين التى ينطوى عليها الإيقاع – كما رأينا . فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة فى الصورة أو فى الكل . ونحن ندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس ، ولكن « هذه المتعة الحسية تتحول إلى نوع من المتعة العقلية . فالانسجام لا يتلاشى ولكنه ينتقل ويتمثل للعقل فى علاقات بسيطة يمكن إدراكها بسهولة ، فلا يبقى حسيا ولكنه يصير عقليا » [2] . وهذا معناه أن الجميل لا يكتفى بأن يمتع حسيا بل إنه يمتع عقليا كذلك عن طريق المتعة الحسية .

وهذه النظرية تقوم على أساس طبيعى أدركه كولردج حين أدرك لزوم جزء يمكن الاتفاق عليه لتكوين الجميل هو « ذلك الجزء الذى يتفق طبيعيا ومشاعرنا ، بحسب الانسجام القائم من قبل بين الطبيعة والعقل البشرى » [3]

---

(١) Unity in Variety.

(٢) S.T. Coleridge : On the Principles of Sound Criticism
نقلا عن كاريت : المرجع السابق ، ص ١٣٣

(٣) Rey : Leçons de Philosophie, I. 377, G. Séailles ; Le Genie dans l'Art, chap. vi.

والواقع ان هذه النظرية الطبيعية – رغم نزعة البعض الى معارضتها – تنطوى على حقيقة لا يمكن الخلاص منها أو التنكر لها ؛ فالقوانين التي تتمثل فى الطبيعة تتمثل فينا كذلك . وفرض القوانين المشتركة بين الطبيعة وبيننا من الفروض الفعالة التى تفيد كثيراً فى تفسير الحقيقة الاستطيقية .

ونظرة بسيطة الى تكويننا العضوى تكشف لنا عن كثير من القوانين التى تتحكم فى جمال الأشياء .

(ا) (ب)

ففى جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شطريه (ا ، ب) ، فهناك تساو بين الجزئين وتواز وتوازن وتقابل بين جزئيات الوحدة (ا) والوحدة (ب) . والوحدتان معا ، بأجزائهما المختلفة تجمعهما وحدة عامة شاملة ، تنسجم فيها علاقة الأجزاء بعضها مع بعض ، وعلاقة كل جزء بالكل . فإدراكنا لأنفسنا – واعين أو غير واعين – يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل فى تكوينه القوانين التى تتمثل فى بنيتنا . « ويبقى الشعور بالجمال فى توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء ، كل جزء بالآخر ، وعلاقة الجميع بالكل ، مثيراً نوعاً من المتعة المباشرة والمطلقة ، دون تدخل لأى غاية حسية أو عقلية » [1]

هذا هو الاحساس الجمالى البحت . وهو يجعل الفن أو الجمال موضوعيا وتتحكم فيه قوانين مطلقة . وهو بذلك يستبعد أى غاية خارجة . فالفن من حيث هو فن ، مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء ، كما هو مستقل أيضاً عن كل قيمة عملية . وبغير هذا الاستقلال يكون من غير المستطاع

---

(١) كاريت : نفسه ، ص ١٣٤

الحديث عن قيمة ذاتية intrinsic للفن ، أو تصور علم الاستطيقا . »[١]

وهنا تأتى الإجابة على سؤالنا القديم : هل هناك جانب موضوعى مشترك فى الأشياء الجميلة ، وأين يتمثل ؟ — فقد رأينا منذ لحظات أن هناك عناصر أساسية لجمال الجميل . ورأينا كذلك أنها تتمثل أول ما تتمثل لحواسنا ، ثم تنتقل منها إلى عقولنا . وهذا القول يسمح لنا بأن نرتب عليه نتيجة أخرى هى أنه من الممكن — وبهذ المعنى فقط — أن نتحدث عما نسميه « الذوق المشترك » فى مقابل « الذوق الشخصى » الذى بحثنا أصوله فى الأسس الذاتية. وفى فلسفة بيرك ما يشد أزر هذه النتيجة ، « فهو يرى أن الذوق هو الملكة العقلية التى تحكم بها على قيم الفنون الجميلة ومنتجات الخيال . وهذه الملكة العقلية تعود بجذورها إلى الحواس التى ندرك بها ما يحيط بنا من العالم الخارجى والتى هى السبيل الوحيد عند بيرك وعند عامة المفكرين الانجليز ، للمعرفة الانسانية.

الحواس اذن هى أساس الذوق الفنى . ونحن إذا تأملنا هذه الحواس وجدنا تكوينها العضوى يكاد يكون متماثلا عند الناس كافة ، ومن ثم كان إدراكها للمحسات يكاد يكون متماثلا » .[٢]

وقد يقال إن إدراك الأشياء الخارجية يختلف كثيراً عن تذوق الأعمال الفنية ، وأوضح فارق بينهما هو عنصر الخيال الذى تتمتع به الفنون ، وهو عنصر لازم لكل فنان ومتذوق للفن على حد السواء . وصدق هذا القول لايهدم نظرية « الذوق المشترك » بقدر ما يعززها ؛ « فالخيال هو مراح اللذة الفسيح ، وميدان الآلام والمخاوف ، ومثوى جميع ما يتصل باللذة والألم من عواطف . وما دامت اللذة الخيالية تحدث من صور المدركات اللاذة . والألم الخيالى يحدث من صور المدركات المؤلمة ، فإن كل مؤثر طبيعى خارجى يؤثر فى أخيلة الناس أثراً متقارباً أو متشابها ، على نفس القاعدة التى تلتذ بها الحواس أو تتألم من المؤثرات الخارجية . وينتج من هذا أن هناك اتفاقا أو تقاربا فى الأخيلة البشرية يساوى اتفاق الناس أو تقاربهم فى الإحساس » .[٣]

---

(١) Croce : Aesthetic, p. 116.

(٢) محمد عبد العزيز إسحق : الذوق الفنى عند إدمون بيرك ، الكاتب المصرى ، مجلد ٧ ، عدد أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، ص ١٠٧ .

(٣) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .

الباب الثانى

الأسس الجمالية فى النقد العربى

الفصل الأول

النظرية الجمالية عند العرب

وصداها فى النقد الأدبى

النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن ؛ فهى لا يمكن تمثلها من حيث هى نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب وتناولها تناولا مستقلا يشعر بالاهتمام أو يشعر بالوعى ، كما لا يمكن تتبعها فى تطورها التاريخى ، لأن البداية غير واضحة ، وعناصر التكوين غير متميزة . وإذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعى الجمالى عند المفكرين وعامة الشعب فى أمة من الأمم فإن النظرية التى تصور لنا هذا الوعى لم تصور بعد من حيث هى . وإذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصورة التى يتمثل فيها تطور الوعى الجمالى فى الأمة فإن تاريخ هذا الوعى لم يتمثل فى تاريخ الفكر العربى بوضوح فضلا عن أن يصور لنا تطوراً ملحوظاً .

طبيعى أن العربى فى جاهليته ، كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى ، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التى يشترك فيها جميع الناس ، أو لنقل إنها لم تكن المعرفة الواعية ، أو بلفظ أدق المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب . وإذا كنا نستبعد أن يكون العربى فى تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال ذلك النوع من المعرفة ، فليس ذلك إلا لأن مظاهر حياته الفكرية فى أسمى مكان وصلت إليه تتمثل لنا فى إنتاجه الفنى أو الشعرى على وجه التحديد . وطبيعى جداً أن يكون للعربى وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفنى الراقى (الشعر فى صورته القديمة الناضجة) نظرته إلى الكون ، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه . فالشعر فى هذه الصورة يكون انفعالا بجمال الأشياء أو

قبحها . ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن نتصور أنه كانت فى نفسه فكرة عن الجمال فضلا عن أن تكون نظرية . ولكنه يدرك الجمال إدراكا بسيطاً ، وهو فى الوقت نفسه إدراك مباشر ، وإن كان مصدره الحس [1] . وهذا الشعر الذى هو أرقى ثمرة من ثمار حياته الفكرية لا يستطيع أن ينقل إلينا عن الشاعر نظريته أو فكرته فى الجمال ، وإن كنا بشىء من الجهد - قد يصل أحيانا مع الاندفاع إلى نوع من التعسف - نستطيع أن نتبين بعض الخطوط المشتركة فى هذا الشعر ، والتى تتمثل فيها إنفعالات العربى بصور القبح والجمال التى يقع عليها فى بيئته .

وإذا نحن التمسنا الموطن الذى تتضح فيه هذه الانفالات فى الشعر الجاهلى وجدنا أن شعر الغزل هو الميدان الذى يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال . فماذا نرى من تلك الخطوط العامة المشتركة التى تصور لنا موقفه من الجمال ؟ .

ولست أريد هنا أن أبدأ دراسة مستقلة للغزل فى العصر الجاهلى لانتهى منها إلى الحكم الذى يصور لنا مدى إحساس العربى بالجمال وموقفه منه حين يكفى للوصول إلى هذا الحكم القدر الصالح من الشواهد . فلنقر إذن فى شعر الغزل لذلك العهد لنرى كيف تمثل الشاعر جمال المرأة ، وأين وقف فى تمثله لهذا الجمال ، وما الذى لفته منه ، وما الذى عنى بتصويره . هذا امرؤ القيس يصف لنا محاسن محبوبته فيقول :

هصرت بفودى رأسها فتمايلت   على هضيم الكشح ريا المخلخل

---

(1) يصور لنا هذا المعنى الشعر الذى أورده المفضل الضبى فى مفضلياته ج ١ ص ١٣٠ ، وهو للحارث بن حلزة اليشكرى إذا يقول :

لمن الديار عفون بالحبس   آياتها كمهارق الفرس
لا شىء فيها غير أصورة   سفع الخدود يلحن كالشمس
أو غير آثار الجياد بأعـ   راض الجماد وآية الدعس
فحبست فيها الركب أحدس فى   كل الأمور وكنت ذا حدس .

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل
تصد وتبدى عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الريم ليس بفاحش إذا هى نصته ولا بمعطل
وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل
غدائرها مستشزرات إلى العلا تضل العقاص فى مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقى المذلل
وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نئوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبى أو مساويك إسحل
تضىء الظلام بالعشى كأنها منارة ممسى راهب متبتل (١)

وهذا التصوير للصفات المستحبة أو المستحسنة فى المحبوبة يفيدنا من نواح كثيرة ، وإن كان يكفينا هنا أن نلاحظ أن الشاعر لم يقف عند أى صفة حسن معنوية ، بل كانت كل الصفات التى لفتته فى محبوبته هى الصفات الحسية المحضة . وقد راح يقف عند كل عضو منها من فروعها إلى أطرافها ، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو . ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للجسم كله . ومن هنا كان الشاعر حسياً فى تصوره للجمال وتصويره له على السواء .

وليس غريبا على موضوعنا أن نقف عند صورة المرأة أو المثل الأعلى لصورتها الحسية منذ ذلك الوقت ، لأننا سنجد فيما بعد أن صورة « الجارية الحسناء » ستتمثل دائما لأغلب النقاد ، وسيتناقلونها واحداً عن الآخر وهم فى معرض الحديث عن المفاضلة بين شعر وشعر . فاذا كانت هذه الصورة الحسية هى التى لفتت الشاعر القديم ، وكان اهتمامه ضئيلا أو فى حكم المعدوم بالصفات المعنوية ، وإذا كان النقد الأدبى منذ البداية قد استمد مثله الفنية

---

(١) الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، طه المليجى سنة ١٣١٩ هـ ، ص ١٤ وما بعدها .

من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كامرىء القيس والنابغة وغيرهما ، فإنه يكون من الطبيعى أن نجد النزعة الحسية التى تمثلت فى شعر الشعراء تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك .

ويبقى أن ترتقى هذه الملاحظة إلى مرتبة الحكم . والكثرة من شعر النسيب الذى بين أيدينا تؤكد هذه الملاحظة . ويكفى لغرضنا هنا أن نقف عند مثال آخر أو مثالين . ولنأخذ قول النابغة :

نظرت بمقلة شادن متربب أحوى أحم المقلتين مقلَّد
والنظم فى سلك يزين نحرها ذهب توقد كالشهاب الموقد
صفراء كالسيراء أكمل خلقها كالغصن فى غلوائه المتأود
والبطن ذو عُكَنٍ لطيف طيه والنحر تنفجه بثدى مقعد
مخطوطة المتنين غير مفاضة ريا الروادف بضة المتجرد
قامت تراءى بين سجفى كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
أو درة صدفية غواصها بهج متى يراها يهل ويسجد
أو دمية من مرمر مرفوعة بنيت بآجر تشاد وقرمد
سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأنه بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد(١)

وقول عبد الله بن عجلان ، وهو شاعر جاهلى :

جديدة سربال الشباب كأنها سَقيّةُ بَرْدِىٍّ نمتها غيولها
ومخلة باللحم من دون ثوبها تطول القصار والطوال تطولها
كأن دمقساً أو فروع غمامة على متنها حيث استقر جديلها(٢)

---

(١) The Diwan of the six ancient Arabic poets, ed. by : W. Alwardt; London, Trübner & Co., 1870 ص ١٠ .

(٢) أبو تمام : ديوان الحماسة ، نشرة محمد سعيد الرافعى ، المكتبة الأزهرية ط ٣ جـ ٢ ص ٨٠ ، ٨١ .

ومن شاء أن يكفى نفسه مئونة البحث فليرجع إلى محاضرات الراغب الأصفهانى[1] فهو يعقد فصلا للحديث عما جاء فى محاسن المحبوب والميل إليه. وقراءة هذا الفصل تجمع لنا قدراً غير قليل من صفات الحسن التى كان الشعراء يرونها فى المحبوب ويصورونها فى أشعارهم. وعندئذ سيصل بسهولة إلى النتيجة التى نريد أن نؤكدها الآن، وهى أن الشاعر لم يكن ينفعل إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، فراح يجسم لنا فى محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية. وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة، لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هى المثل الأعلى الذى يتمثل فى كل محبوبة.

والصور التى عرضناها والتى نجدها عند الاصفهانى كلها صور متشابهة فى مجموعها وتفصيلها، وهى تعتمد فى التقاطها وتصويرها على حواس الإبصار والذوق واللمس، وقليلا ماتستغل حاسة السمع عندما يذكر الشاعر حديث محبوبته، ولكن ذلك نادر وغير أساسى فى جمال المرأة بالنسبة للشاعر القديم. وقد يشركه فى ذلك الشاعر المحدث إلى حد بعيد. ويظهر لنا من هذه الصور كذلك إحساس الشاعر بالألوان، كالأبيض الممزوج بالصفرة، والفاحم، والأحمر العنمى، ولكنه يسجل لنا هذه الألوان منفعلا بها، حتى يأتى بشار فيما بعد فيحدد لنا إحساسه باللون حين يقول: إن الحسن أحمر[2].

وأظننا الآن نستطيع أن ننتهى فى كثير من الاطمئنان إلى هذا الحكم، وهو أن العربى القديم لم يفكر فى الجمال وإن كان قد انفعل بصوره. وهو لم ينفعل بكل صوره، وإنما انفعل بصوره الحسية، بخاصة ما استقبل بالعين

---

(١) الراغب الأصفهانى: محاضرات الأدباء، ج ٢ ص ١٨٧ وما بعدها.

(٢) قال الطويس بن عبد الله:

قضينا شريكا دينه كان عندنا ... بنى غامد والحسن يوصف أحمرا

فذكر أن دما كان لهم فى الأزد فأدركوا بثأرهم. نقله بشار فقال يخاطب عشيقته:

فإذا خلونا فادخلى ... فى الحسن إن الحسن أحمر

رواه بعضهم (فى الحمر إن الحسن). راجع: ابن رشيق: قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب، ط ١ الخانجى سنة ١٩٢٦، ص ٣٩.

فكان رائقاً[1] ، أو بالفحم فكان لذيذاً[2] ، أو باليد فكان ناعماً[3] . وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية فى تذوق الجمال . وسيكون لهذا خطره عند ما ننتقل إلى ميدان النقد .

ثم يأتى الإسلام . ولكن هل غير الإسلام حقاً من موقف العربى بخاصة موقفه الفنى إزاء الكون ؟ لقد لفته القرآن كثيراً إلى مظاهر الجمال فى هذه الكون ، وهذه وحدها نقلة لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكرى للعربى ،فلا شك أن الوقوف أمام جمال لطبيعة ، والانفعال بهذا الجمال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذى تمثل عند الشعراء الجاهليين فى موقفهم من جمال المحبوب . ولا شك أن قطعة السكر أجمل (أحلى) عند الطفل من الوردة . وهو لكى يدرك جمال الوردة يحتاج إلى نوع من الرقى الفكرى . كذلك كان العربى يدرك الجمال بحسه القريب ، وحاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه فى الكون العريض . ولست واثقاً من نتيجة تلك المحاولة . فالظاهر أمامنا أن الميدان الفنى لم يتأثر كثيراً بها ، ولم تحدث تحولا خطيراً فى موقف العربى العام من الجمال . والشعراء الذين التفتوا إلى الطبيعة من الإسلاميين ووقفوا عليها كثيراً من نشاطهم الفنى لم ينفعلوا بها تحت تأثير الفكرة الدينية . بل ربما لم يستبق المسلمون لأنفسهم من الفكرة الدينية إلا صورتها الجدلية المؤثرة . ومهما قيل من أن الشعر قد تطور تحت تأثير الإسلام[4] فإن هذا التطور محدود . وكل العناصر الإسلامية التى نجدها فى شعر الشعراء

---

(١) وهذا يتضح فى الصورة المفصلة لأجزاء جسم المحبوبة . راجع أيضا قول توبة بن الحمير ، ديوان الحماسة ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) راجع قول عنترة : (لذيذة المتبسم) فى ديوان الشعراء الجاهليين الستة ، نشرة ألفاردت ، ص ٤٤ .

(٣) ارجع إلى قول عبد الله بن عجلان : كأن دمقسا . . . الخ .

(٤) شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط ١ سنة ١٩٥٢ ص ٣٨ وما بعدها

فى صدر الإسلام أو فى العصر الأموى ما تلبث أن تختفى . وهى بعد لم تكن العناصر التى حولت الشعراء عن مجرد الوقوف عند الجمال الحسى إلى الانطلاق إلى آفاق نفسية بعيدة . وشاعر الصحراء ذو الرمة قد امتلأ شعره بعناصر إسلامية[1] ، ولكن ليس لهذه العناصر أى دخل فى تصويره الرائع لجمال الصحراء ولا فى انفعاله به . فنزعته فردية بحتة ، وليست ظاهرة عامة .

وعلى ذلك يستمر التيار القديم فى الانتاج الأدبى ، فتتمثل لنا الحسية واضحة فى الانفعال بالجمال الذى يتضمنه أغلب هذا الإنتاج .

وهناك بطبيعة الحال طريقان لكل من يحاول تمثل النظرية الجمالية عند العرب : الأول هو ذلك الذى يدرس النتاج الأدبى ليصور منه موقفهم من الجمال وانفعالهم به ، والثانى هو ذلك الذى نجده عند المفكرين الذين تمثلت مشكلة الجمال فى عقولهم فراحوا يدرسونها ويحللونها . وقد رسمنا بداية الخط الأول ، لأن تصوير هذه البداية هو ما يعنينا ، ولأننا نعتقد أن الاستمرار فى هذه الدراسة لن يضيف شيئاً جوهرياً . ونريد الآن أن نرسم صورة للوعى الجمالى كما تمثل عند مفكرى العرب . وأغلب الظن أن التفاعل بين النشاط الفكرى والنشاط الفنى كان قائما بخاصة فى العصور المتأخرة . ويلزم هنا أن نصور موقف المفكرين لنتبين منه مدى هذا التفاعل . ولا شك أن الفقهاء هم الذين يصورون لنا مدى مادفعهم الإسلام إلى التفكير فى الجمال والقبح . وفكرة « الجمال والقبح العقليين » مشهورة معروفة فى كتبهم . ولا نريد أن نتعرض بالإسهاب لهذه الفكرة ، لأن أغلبية النقاد كانوا فقهاء أو قضاة درسوا الفقه . ومع ذلك فإننا لا نجد فى نقدهم ظلا لهذه الفكرة . أما التفاعل فإننا نجده يتم بعيداً عن تلك الدراسات الفقهية العويصة . وعند الإمام الغزالى تتمثل صورة قوية لهذا التفاعل ، وعنده يتمثل بوضوح الجانب النظرى من فلسفة الجمال عند العرب .

---

(١) المرجع السابق ص ٤٥

وإذا نحن رجعنا إلى مؤلفه المشهور « إحياء علوم الدين » ، وجدناه فى حديثه عن حقيقة الحب من حيث هو ميل طبيعى فى الإنسان نحو الأشياء. يقول : « إنه لايتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك ، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه ، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماد بل هو من خاصية الحى المدرك ، ثم المدركات فى انقسامها تنقسم إلى ما يوافق طبع المدرك ويلائمه ويلذه إلى ما ينافيه وينافره ويؤلمه ، وإلى مالا يؤثر فيه بإيلام وإلذاذ ؛ فكل مافى إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك ، وما فى إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك ، وما يخلو عن استعقاب ألم ولذة فلا يوصف بكونه محبوبا ولا مكروها ؛ فاذا كل لذيذ محبوب عند الملتذ به . ومعنى كونه محبوباً أن فى الطبع ميلا اليه . ومعنى كونه مبغوضاً أن فى الطبع نفرة عنه . فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشىء الملذ . . والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب . . » [1]

وتتضح تفصيلات هذه النزعة الحسية فى تفسيره الحب حين يقول : « إن الحب لما كان تابعاً للادراك والمعرفة ، انقسم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس ؛ فلكل حاسة إدراك لنوع من المدركات ، ولكل واحد منها لذة فى بعض المدركات ، وللطبع بسبب تلك اللذة ميل اليها ، فكانت محبوبات عند الطبع السليم [2] ، فلذة العين فى الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة المستلذة ، ولذة الأذن فى النغمات الطيبة الموزونة ، ولذة الشم فى الروائح الطيبة ، ولذة الذوق فى الطعوم ، ولذة اللمس فى اللين والنعومة . ولما كانت

---

(١) الغزالى : إحياء علوم الدين ، ط الحلبى ج ٤ ص ٢٥٤

(٢) وتلاحظ هنا أن المقصود بالطبع السليم هو سلامة تأدية الحواس لوظائفها البيولوجية وهذا يلقى لنا ضوءا على استخدام عبارة « الطبع السليم » فى كتب النقد العربى . ويمكن مقارنة هذه الفكرة فى اشتراط سلامة الحواس لاستقبال الأثر الصادر من الجميل بفكرة اشتراط سلامة الطبع لتمام التذوق الأدبى .

هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة ، أى كان للطبع السليم ميل إليها . . » [1]

وهذا التفسير للذة الحواس هو بعينه ما نجده عند ابن طباطبا فى كتابه « عيار الشعر » عندما كان بسبيل تفسير الحسن والقبيح ، أو ما نقبله ونرفضه فى الشعر . وكتاب ابن طباطبا هذا فى النقد . وهو يقوم على اختيار الحسن والقبيح من النماذج الشعرية ، بعد مقدمة نظرية فى أساس هذا الاختيار ، وسنعود اليه فى حينه .

غير أن الغزالى لم يقتصر على ذكر الحواس من حيث هى أداة الادراك بل أضاف اليها القلب أو « البصيرة الباطنة » بتعبيره ، وجعلها أقوى من البصر الظاهر . قال :

« والقلب أشد إدراكا من العين ، وجمال المعانى المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار [2] . فتكون لامحالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الالهية التى تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ » [3]

وتتضح لنا هذه النظرية الحسية فى تفسير الجمال عند الغزالى فى الفصل الذى عقده لبيان معنى الحسن والجمال حيث يقول : « إن الحسن ليس مقصوراً على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة ، فإنا نقول : هذا خط حسن ، وهذا صوت حسن ، وهذا فرس حسن ، بل نقول : هذا ثوب حسن . وهذا إناء حسن ، فأى معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن فى الصورة ؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن . والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطيبة ، وما من شىء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح . فما معنى الحسن الذى تشترك فيه هذه الأشياء ؟ فلا بد من البحث عنه . وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم

---

(١) الغزالى ، نفس المصدر ج ٤ ص ٢٥٤ — ٢٥٥ .

(٢) وهنا يبدأ الأثر الدينى فى الظهور حين نقرأ بقية العبارة .

(٣) الغزالى : نفس الموضع ، ص ٢٥٥ .

المعاملة الاطناب فيه فنصرح بالحق ونقول : كل شيء فجماله وحسنه فى أن يحضر جماله اللائق به ، الممكن له . فاذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو فى غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر ؛ فالفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كر وفر عليه والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها . ولكل شيء كمال يليق به .وقد يليق بغيره ضده . فحسن كل شيء فى كماله الذى يليق به ....

فإن قلت فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لاتنفك عن إدراك الحواس لها فهى محسوسات . وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ، ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها ، وإنما ينكر ذلك فى غير المدرك بالحواس . فاعلم أن الحسن والجمال موجود فى غير المحسوسات ، إذ يقال هذا خلق حسن ، وهذا علم حسن ، وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة [1] . ، ثم ينتهى الغزالى إلى أن « الصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما ، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر ، والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة . فمن حرم البصيرة الباطنة لايدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها ... ومن كانت البصيرة البـاطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعانى الباطنة أكثر من حبه للمعانى الظاهرة ؛ فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة ، وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة [2] » .

وهنا نلاحظ أن الغزالى قد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس ، والجمال الباطن من شأن البصيرة ، ولكنه تحول ـ تحت تأثير اتجاهه الدينى ـ إلى الجانب الأخلاقى حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة ، أحسن من ذلك

---

(١) الغزالى ، نفس الموضع ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٥٨ .

المدرك بالحواس . وإذا كان الاتجاه الأخلاقى لم ينفذ إلى نفوس الأدباء ، والنقاد ، ولم يؤثر فى اتجاهاتهم الفنية بحسب كثير من النصـوص [1] ، فقد بقى ان يكون الجمال الذى وقف عليه النقاد ووصفوه أو اهتموا ببيـانه هو - فى الغالب - الجمال الشكلى الذى يلمس بالحواس .

وإذا نحن رجعنا إلى أبى حيان التوحيدى - وهو والجاحظ ، من بعض الاعتبارات ، يمثلان الصورة القوية للفكر العربى - فإننا نجده يقف من مشكلة الجمال والقبح موقفاً طريفاً حين يلمح فكرة النسبية فى القول بالجمال أو القبح ، وحين يلمس لنا الأسس التى يقوم عليها الحكم الجمالى بصفة عامة . يقول فى « الإمتاع والمؤانسة » : « فأما الحسن والقبيح ، فلا بد له من البحث اللطيف عنهما حتى لايجور ، فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحاً ، فيأتى القبيح على أنه حسن ويرفض الحسن على أنه قبيح . ومناشىء الحسن والقبيح كثيرة : منها طبيعى ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة . فإذا اعتبر هذه المناشىء ، صدق الصادق منهـا وكذب الكاذب ، وكان إستحسانه على قدر ذلك [2] . »

فأبو حيان يلمس هنا خمسة عناصر تشترك فى تكوين الجميل : العنصر الطبيعى أو لنقل الأساسى الحسى ، ثم العنصر الاجتماعى (بالعادة) أو لنقل ، الأساسى الاجتماعى ، ثم العنصر الدينى أو الأساسى الدينى (الشرع) ثم العنصر العقلى أو الأساسى الفكرى ، ثم عنصر الشهوة أو الأساس الجنسى . فالجميل قد يكون جميلا بحكم تكوينه الطبيعى ، وقد يكون جميلا لأن الناس فى المجتمع اعتادوا أن يروا فيه جمالا وهم يطلقون عليه هذا الوصف ، وقد يكون جميلا لأن الدين دعا أو لفت إليه ، وقد يكون جميلا لأن البصيرة والعقل [3] أدركا

---

(١) سيتضح لنا هذا فيما بعد عند تصوير الأسس الجمالية فى النقد العربى .

(٢) أبو حيان التوحيدى : الامتاع والمؤانسة ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٩ جـ ١ ص ١٥٠ .

(٣) نلاحظ هنا ظلا لفـكرة « الجمال والقبح العقليين » كما هي عند الأصوليين .

فيه هذا الوصف ، وقد يكون جميلا كذلك ، لأنه يسد الرغبة الشهوانية فى الإنسان .

وفى « المقابسات » يلمس أبو حيان مشكلة الجمال فى الطبيعة والجمال فى فى الفن ، وهى كما رأينا من المشكلات الرئيسية فى تاريخ الاستطيقا ؛ ففى المقابسة التاسعة عشرة يتحدث « فى السماع والغناء وأثرهما فى النفس ، وحاجة الطبيعة إلى صناعة » فنجده يذكر أنه خرج فى صحبة أبى سليمان يوما ومعهم صبى دميم الخلقة ولكنه كان حسن الصوت ، فقال أبو سليمان : « لو كان لهذا من يخرجه ويعنى به ويأخذه بالطرائق المؤلفة ، والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية ، ويصير فتنة ، فإنه عجيب الطبع ، بديع الفن ....

[ثم يتساءل أبو سليمان عن الطبيعة] : لم احتاجت إلى صناعة؟ . وقد علمنا أن الصناعة تحكى (١) الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها ؟ وهذا رأى صحيح وقول مشروع ، وإنما حكتها وتبعت رسمها وقصت أثرها لانحطاط رتبتها عنها . وقد زعمت أن هذا الحدث لم تكفه الطبيعة ، ولم تغنه وأنها تعنيه ، وأنها قد احتاجت إلى الصناعة حتى يكون الكمال مستفاداً ومأخوذاً من جهتها ، والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها .

فقلنا له ماندرى ، وإنها لمسألة ! .

فقال : إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة فى هذا المكان لأن الصناعة هاهنا تستملى من النفس والعقل ، وتملى على الطبيعة ... وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ؛ تقبل آثارها وتمتثل أمرها ، وتكمل بكمالها وتعمل على استعمالها وتكتب بإملائها وترسم بإلقائها ... والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف ؛ فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريحة مواتية ، وآلة منقادة أفرغ فيها بتأييد العقل

---

(١) وهنا أيضا يلمس أبو حيان نظرية « المحاكاة » التى وجدت منذ اللحظة الأولى جنبا الى جنب مع نظرية الجمال الطبيعى والجمال في الفن .

والنفس لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً ، وأعطاها صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ، وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة . فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التى من شأنها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها ، استكمالا بما تأخذ، وكمالا لما تعطى »[1] .

وهكذا يتمثل لنا فى هذا الجانب الفكرى كثير من المشكلات التى تتمثل عادة فى النظرية الجمالية . ولابن سينا رسالة فى « البلاغة والخطابة » يؤكد فيها تلك النزعة الحسية العامة فى تفسير الجميل ، ولكنه — فيما يبدو — يفرق بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الأخرى ولا تمتزج بها . فعنده أن « الغايات ثلاث : خير ونافع ولذيذ . والنافع يكاد أن يكون ماعددناه من أجزاء صلاح الحال محيطا به . وأما اللذيذ فينبغى أو يحيط بأجزائه أعنى أنواعه أيضا . فنقول : إن اللذة حركة للنفس وتهيؤ يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعى الملائم ، فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيؤ فهو لذيذ ، وما فعل ضدها فهو مؤلم مؤذ . والأمور الملايمة منها ما يلايم بالطبيعة ، ومنها ما يلايم بالعادة . و يلايم بالطبيعة والعادة الكسل والتوانى والمعصية والدعة والنوم والمشتهيات والتخيلية والحسية والفكرية . . . وليس كل اللذيذات عن الحس ، بل فى التخيل لذات أيضا وإن كانت بالحرى أن تنسب إلى الحس ؛ فإن الذاكرين للذات يلتذون بها . . . الخ »[2] .

فالخير النافع من حيث هما غايتان لا يختلطان باللذيذ ، أو بعبارة أخرى لا يتضمن اللذيذ غاية خيرة أو غاية نفعية [3] ، « والتهيؤ الذى يكون بغتة

---

(١) أبو حيان التوحيدي : المقابسات ، تحقيق السندوبى ، نشرته المكتبة التجارية سنة ١٩٢٩ ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢) ابن سينا : رسالة فى البلاغة والخطابة — صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٣٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة ، ورقة ١٠ .

(٣) راجع نظرية كانت ، فيما سبق .

بالحس للأمر الطبيعى الملائم هو ما اصطلح على تسمينه intuition [1] فى الفلسفة الجمالية الغربية بخاصة عند بند توكروتشة . وكل اللذيذات تصدر عن الحس ، أو هى آخر الأمر تعود إلى الحس ، فالحس هو مدر الخيال ، واللذة التى تحدث عن الخيال مرجعها إلى الحس [2] . وهنا يتمثل لنا اتجاه المدرسة الانجزية بصفة خاصة فى موقفها من الذوق الفنى . ولسنا هنا بسبيل مقارنة هذه الأفكار الجمالية عند العرب بما نجده عند المفكرين الغربيين ، فقد حددنا لهذا الغرض مكانا خاصا من هذه الرسالة . ويهمنا هنا أمران :
الأول أن ندخل فى حسابنا أن أى محاولة لكتابة تاريخ فلسفة الجمال لا تصور النظرية الجمالية عند العرب تعد محاولة لا يمكن الاكتفاء بثمراتها [3] ، لأن هذه النظرية — مع البحث والاستقصاء — لا تنفصل عن تاريخ الاستطيقا. وإذا كان التاريخ الفكرى للعرب يكون جزءاً لا ينفصل عن التاريخ العام لتطور الفكر العالمى ، فإن نظرية الجمال عندهم تعد حلقة من سلسلة تاريخ الوعى الجمالى العالمى لا تقل قيمة عن النظريات التى شاعت فى العصور الوسطى عند الغربيين .

الثانى أن الاتجاه العام لهذه النظرية عند العرب كان اتجاها حسيا. وقد تمثل هذا الاتجاه على هذا النحو منذ اللحظة الأولى كما صوره لنا الشعراء ، وهم أرقى مظهر فكرى للعربى الجاهلى ، وكما صوره لنا فلاسفتهم ومفكروهم ، على نحو ما رأينا عند ابن سينا والغزالى وأبى حيان ،

وقد يثور هنا هذا السؤال : هل كان هناك تفاعل بين هذه الأفكار التى نجدها عند هؤلاء المفكرين العرب وبين اتجاه الأدباء والمتفننين أنفسهم ؟ وليس هنـــاك ما يدعونا فى الواقع إلى الإجابة على هذا السؤال ، ذلك أن هؤلاء المفكرين لم يكونوا يقننون للأدباء ، ولم يكن الأدباء بدورهم ينتظرون

---

(١) راجع الفصل الأول من كروتشة : Aesthetic

(٢) قارن هذه النظرية بنظرية الذوق عند ادمون بيرك — راجع نهاية الفصل الثالث من الباب الأول من هذا الكتاب

(٣) يشير بوزنكيت إلى أنه لم يستطع فى تأريخه لفلسفة الجمال أن يتكلم عن الوعى الجمالى=

مايصدر إليهم هؤلاء من التعاليم ، فيتبعونه ، وإنما كان هؤلاء يعبرون عن احساسهم بالجميل وأولئك يعبرون فى أفكارهم عن تصورهم للجميل . ومهمة هذا البحث ليست فى أن تحقق التفاعل بين المفكرين والمتفننين ولكن المهم هو تبين الأساس المشترك الذى قام عليه كل تعبير عن الجميل أو تصور له فى كل بيئة اتصلت أى نوع من الاتصال بالفن والجمال . . . وهذا الأساس بعبارة أخرى هو الروح الذى يعمل فى خفاء . ولكنه يظهر فى كل لون من ألوان النشاط الروحى على نحو من الأنحاء . وعندئذ يكون ذلك الأساس المشترك أو الروح العام هو الذى يتمثل كذلك فى النقد العربى من حيث هو لون من ألوان ذلك النشاط . ولذلك قد نلاحظ أن أحد المفكرين كالغزالى مثلا يصور لنا ذلك الروح فى تصوره للجمال وتفكره فيه دون أن ينظر إلى عمل بعينه من الأعمال الجميلة . بل هو يتصور الجميل فى غير صوره ، ولذلك كان حكمه على الشعر حكما نظرياً بحتا حين يقول « .. وأما الشعر فكلام حسنه حسن وقبيحه قبيح ، »[1] فهو قد اكتفى بأن يضع نظريته فى الحسن والقبيح ، وعندئذ يكون كل ماتوافرت له شروط الحسن حسناً . وكل ما توافرت له شروط القبح قبيحا ، بما فى ذلك الشعر . وهذا الحكم الذى لا يستطيع أن

= فى الأمم الشرقية لأنه لم يتبلر فى صورة نظرية واضحة . وهو لا يعنى النظرية الجمالية عند العرب بالذات ولكنه يتكلم عن الأمم الشرقية بعامة . وهو يري أن دراسة الفن في هذه الأمم بيد صناع ، وفي ضوء النظرية الجمالية يقدم معونة كبرى للنظرية الحديثة . راجع بوزنكيت فى كتابه « A History of Aesthetic » ص ١٢ من المقدمة .

(١) الغزالى ، إحياء علوم الدين ، جـ ٣ ص ١٠٩ . ويروى الجرجانى في « دلائل الاعجاز » ط ٢ ، المنار سنة ١٣٣١ هـ ، ص ٢٠ هذه العبارة على أنها حديث مرسل . وفى هامش الصفحة نفسها نقرأ تعليقا للناشر يقول فيه : « روى الدار قطنى في الأفراد عن عائشة ، والبخارى في الأدب ، والطبرانى فى الأوسط ، وابن الجوزى في الواهيات عن عبد الله بن عمر ، والشافعى والبيهقى عن عروة مرسلا : « الشعر كلام بمنزلة الكلام ، فحسنه حسن الكلام ، وقبيحه قبيح الكلام » . وهذا — كما نرى — معناه أن الغزالى لم يصدر حكما على الشعر خاصا به وإنما هو يردد قولا مأثورا .

يفيد منه الشاعر لا يترك الفرصة للقول بانعدام التفاعل بين تلك الأفكار واتجاهات الشعراء ، ذلك أن التفاعل قد يتم بعيداً فيكون خافيا حين ترتد الفروع الظاهرة إلى جذر واحد ضارب فى الأعماق . ومع ذلك فقد نجد صوراً ظاهرة لهذا التفاعل وإن كنا لا نملك القطع بها ، ذلك أنه قد يكون من السهل أن ترتد الظواهر المختلفة إلى أصل واحد ولكن مجرد تشابه هذه الظواهر لا يجعلنا نقطع بتبادل الأثر والمؤثر بينها فى الظاهر تبادلا مباشراً .

ويكفى هنا أن نعرض عرضاً سريعاً صورة من صور هذا التفاعل الظاهرى الذى لا يمكن القطع به رغم التشابه القوى بين الفكرتين كما يبدو عند أولئك المفكرين الذين عرضنا لهم من قبل ، وعند ابن طباطبا فى كتابه النقدى « عيار الشعر » ؛ فى هذا الكتاب يقول ابن طباطبا « . . وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه كان ، فهو واف ، وما مجة ونفاه فهو ناقص . والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، فالعين تألف المرء الحسن وتقذى بالمرء القبيح الكريه . والأنف يقبل الشم الطيب ويأذى بالمنتن الخبيث . والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل ، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى . والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ويتشوف اليه وينجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ؛ وينفر منه ، ويصدأ له . فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى ، مقوما من أود الخطأ واللحن ، سالماً من جور التأليف . موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً ، اتسعت طرقه ، ولطفت مواجه ، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به .

وإذا ورد على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالا مجهولا ، انسدت طرقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسه بهوصدى له . وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ماشرحناه .

وعلة كل حسن مقبول الاعتدال . كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب . والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه . ولها أحوال تتصرف بها ، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها مايوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت » .(١)

ومن هذا النص يتضح لنا مدى التشابه الذى نلحظه فى تفسير الجمال والقبح على أساس حسى عند أولئك المفكرين وعند ابن طباطبا فى كتابه النقدى . ومع ذلك فلسنا نريد أن نورط أنفسنا فى القول بالتفاعل المباشر بين هذه الأفكار وتلك . ويكفينا من الملاحظة تسجيل هذا التشابه الواضح الذى لا يمنعنا من التماس أساس واحد له (٢)

وقد عرضنا فى الباب الأول من هذا البحث للأسس الجمالية المختلفة التى تعمل فى الأحكام النقدية . ونود أن نضيف هنا أن هذه الأسس لا تتمثل

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعار ، نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية ورقة ٦ .

(٢) نلاحظ أن ابن طباطبا متقدم ، فالمرزوقى فى أوائل القرن الخامس ينقل عنه فى مقدمته القيمة التى وضعها لشرحه لديوان الحماسة لأبى تمام . وهذا يزيد فى صعوبة القول بتأثر النقاد بالمفكرين فى ميدان البحث الجمالى . ويبقى أن يكونوا جميعا متأثرين بفهم عام وروح عام .

وقد ذكر الدكتور شوقى ضيف فى رسالته « النقد الأدبى فى كتاب الأغانى » ، ص ٣٣ المخطوطة ، أن الحركة العقلية التى ظهرت فى العراق وفى البصرة على الخصوص يمكن أن تكون أول ظاهرة أدبية للنقد المتأثر بالأفكار الفلسفية ؛ فواصل بن عطاء وأمثاله من المعتزلة دعوا إلى الحرية الدينية وبحثوا المسائل الإلهية بحثا حرا ، وجاء الناس فقلدوهم فى الأدب ودعوا إلى الحرية الفنية كما دعا أبو نواس وأصحابه .

فالذى لا يمكن قبوله بسهولة هنا هو أن يكون الأدباء قد قلدوا المعتزلة . ولكن الذى لا خوف من تقريره هو أن يكون هناك دافع دفع الناس إلى أن يفكروا فى الدين تفكيرا حرا ، كما دفعهم إلى أن يتناولوا الأدب كذلك تناولا حرا .

لا تتمثل جميعاً على قدم المساواة فى كل حين وكل مكان، بل نلاحظ أن بعض هذه الأسس يكون ميدان نشاطه أقل من بعض ، وقد لا يتمثل بعض هذه الأسس على الإطلاق أو يتمثل فى صورة سلبية ، بمعنى أنه إذا كانت الناحية الدينية أساسا من الأسس التى يقوم عليها الحكم الجمالى فليس حتما أن يدخل فى اعتبار هذا الحكم أن كل ما وافق هذه الناحية جميل ، فقد يكون موافقته لها سببا من أسباب قبحه أو عدم الرضا عنه ، كما تكون مخالفته لها سببا من أسباب جماله أو الإقبال عليه . ولذلك فإننا عند ما نقول الأساس الدينى فإننا نعنى هذا الأساس بصورتيه الإيجابية والسلبية ؛ لأن اللادينى دينى فى الوقت نفسه على الأقل من وجهة نظر الدارس .

ومن هنا سنمضى فى تصوير تلك الأسس الجمالية كما تتمثل لنا فى النقد العربى وبالقدر الذى تتمثل به ، إيجابا وسلبا . وكل ما للناحية السلبية من قيمة هو أنها تساعد على حصر المجال .

٢ — ولكن ما النقد العربى ؟

وهذا السؤال قد تستدعى الإجابة عليه فصلا طويلا فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب . هذا منهج . وقد سبق إلى تنفيذه بعض دارسى النقد العربى [١] .
ولا شك فى أن هذا المنهج له قيمته فى أنه يصور لنا التطورات التى حدثت فى ذلك النشاط الفكرى عند العرب . ولكننى لا أريد أن أكتب هذا الفصل هنا ، لأن دراستنا تقوم فى أساسها على التصور العام . فالنقد فى أى صورة من صوره ، وفى أى بيئة من بيئاته ، وأى عصر من عصوره ، هو المادة التى تعمل فيها هذه الدراسة . مهمتنا إذن هى أن نتصور هذه المادة ، قبل أن نصور الأسس التى نتمثلها فيها .

ومادة النقد الأدبى عند العرب غزيرة ، ولكنها كالشعر فى هذه الغزارة سواء بسواء . فكما أننا نستطيع أن نجتزئ ببضعة قصائد نصور من خلالها

(١) كالأستاذ طه أحمد ابراهيم فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » ، والدكتور محمد مندور فى كتاب « النقد المنهجى عند العرب » ، والدكتور أحمد أمين فى كتابه « النقد الأدبى » .

فن المديح فى الشعر العربى رغم الكثرة المربية من القصائد التى تمثل هذا الفن ، فكذلك الأمر فيما يختص بمادة النقد ، قد يكتفى الإنسان ببضع كتب يتصور من خلالها هذه المادة كلها ؛ ذلك أن كثيراً مما يمكن أن يسمى المبادىء النقدية قد تكرر بشكل ملحوظ فى أغلب كتب النقد . وقوانين السرقات الشعرية من أوضح الأمثلة على ذلك . وقد نجد الناقد ينقل عن سابقه فصولا كاملة دون أن يشير إلى ذلك . وكتاب « نقد الشعر » لقدامة ابن جعفر يكاد يكون موزعا فى كثير من الكتب التى جاءت بعده ، وعنيت بالوقوف أمام الصور البلاغية . فهذه المادة النقدية الغزيرة إذن مادة مكررة ، وهذا التكرار هو سبب غزارتها . ويستوى هذا فى الكتب التى سميت كتب البلاغة ، والكتب التى اتخذت موقفاً وسطاً وجعلت مشكلة إعجاز القرآن موضوعها . ونستطيع أن نجد كتابا واحداً فى كل نوع من أنواع هذه الكتب يغنينا فى تصور النوع كله .

ومهما يكن من شىء فإننا لا نريد أن نقلل من قيمة المنهج التاريخى فى دراسة النقد العربى ولكن هذا المنهج لا يتلاءم مع موقفنا . ونحن نعد النقد العربى كل حكم جمالى صدر على عمل أدبى ، وكل محاولة لتفسير هذا الحكم . أو بعبارة أخرى هناك نقد وتفسير لهذا النقد ، أو ما يمكن أن نسميه « نظرية النقد » . على أن كمية الأحكام بالنسبة لموقفنا لها الأهمية الأولى ، ولكن مما يعوقنا عن إمكان الاستفادة من هذه الأحكام كثيراً أنها لم تكن مصحوبة بالتعليل ؛ فنحن كثيراً ما نقرأ مثل هاتين العبارتين فى كتب النقد : « فمن الحسن . . . » « فمن القبيح . . . » ونقرأ تحت العبارة الأولى طائفة من « الأشعار المختارة »[1] ، ونقرأ مثلها تحت العبارة الثانية ، دون أن نجد تعليلا واحداً لحكم من الطائفتين . وابن طباطبا فى كتابه « عيار الشعر » يمثل هذه

---

(١) فى البيان والتبيين للجاحظ نجد نماذج من هذا الشعر الحسن المختار . ولا شك أن فكرة الاختيار قد أوحت إلى الكثيرين تصنيف كتب « المختارات »

النزعة ، فثلاثة أرباع الكتاب تنقسم بين تمثيل لما يستحسن وما يستقبح .
ومثل ذلك نجده فى « موازنة » الآمدى و « وساطة » الجرجانى وغيرهما .
والذين يتحدثون فى تاريخ النقد العربى يقولون إن هذا النقد كان فى أول أدواره يقوم على مجرد الحكم دون التعليل أو ذكر الأسباب ، ثم تطور إلى الحكم المعلل له ، وينسون أن قصة أم جندب قد وقعت فى العصر الجاهلى ، وأن الآمدى والقاضى الجرجانى قد عاشا فى القرن الرابع الهجرى .
إن هناك أحكاما لا تمكن الإفادة منها هى تلك الأحكام التى لم تعلل وهى كثيرة فى النقد العربى . والأحكام التى علل لها ، على قلتها ، لم تظهر فى دراسة تطبيقية لدراسة نظرية سابقة . ومن هنا يلزمنا أن نضم تلك الأحكام إلى الصور النظرية حتى يتسنى لنا التماس الأسس الجمالية لهذه الأحكام . وكل ما فى الأمر هو أن هذه الأحكام تمثل الميدان كله ، بمعنى أنها تمتد بنا إلى الأطراف القصية حيث نلتقى الأفراد العاديين فى الأمة ، الأفراد الذين لم يكونوا نقاداً وإنما كانوا متذوقين . وعندهم نلتمس كل أسس التذوق الشخصية [1] .

(ا) والمفهوم السائد للأدب أنه صنعة . وحين نقول إنه صنعة فإننا نحذر من التباس كلمة الصنعة بالتكلف ، فليست الصنعة هى ما عرف بالتكلف ، فنحن نقرأ أحيانا عبارة « تكلف الصنعة » مما يشعر بالتميز بينهما . والصنعة قديمة فى الشعر العربى ، عرفها الجاهليون وحفلوا بها ، وكانت منهم أول مدرسة شعرية تهتم بالصنعة وبذل الجهد فى العملية الإبداعية . وقد يخلط ابن قتيبة بين معنى الصنعة والتكلف حين يتحدث عن هذه المدرسة فيقول : « فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة . وكان الأصمعى يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من

---

(١) سبق أن عرضنا أن التذوق شخصى فى الفصل الثالث من الباب الأول .

الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين . وكان الحطيئة يقول : خير الشعر الحولى المنقح المحكك . . . . قال سويد بن كراع يذكر تنقيحه شعره :

أبيت بأبواب القوافى كأنما ... أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعد ما ... يكون سحيراً أو بعيد فأهجعا
إذا خفت أن تروى علىَّ رددتها ... وراء التراقى خشية أن تطلعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردها ... فثقفتها حولا جريداً ومربعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادة ... فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

وقال عدى بن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها ... حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته ... حتى يقيم ثقافه منآدها »[1]

ويسود مفهوم الصنعة هذا فنجده عند من أخذوا أنفسهم بالمثل الفنية القديمة ، فلم يكن شعرهم يخلو من صنعة . والنقاد أنفسهم كانوا يقيمون وزناً لهذه الصنعة مهما كان تزمتهم وخوفهم من هذه اللفظة ، « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف . وتلك طريقة البحترى[2] فطريقة البحترى هذه لم تنف أن يكون فى شعره صنعة . ونظرة فاحصة فى هذا الشعر تكشف عن هذه الصنعة .

هذا هو مفهوم الشعر . وهو نفسه مفهوم الأدب بعامة ، ومفهوم البلاغة بمعناها العام . ويكمل هذا المفهوم ما نقله المرزبانى عن محمد بن يزيد النحوى

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ط ليدن سنة ١٩٠٢ ، ص ١٧

(٢) الآمدى : الموازنة ، ط ١ محمود توفيق سنة ١٩٤٤ ص ٣٩١

حيث يقول : « أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره ، وساقه برصف قوى واختصار قريب ، وعدل فيه عن الإفراط »[1] . وكأن هذه المبادىء قد قصد بها مايسمى بالشعر المطبوع ، فإن العدول عن الإفراط يعنى الصدق أو ما سماه هو مقاربة التشبيه . وطريقة البحترى لم تكن قائمة على مبدأ الصدق، فربما قال : « أحسن الشعر أكذبه » . ومعنى هذا أن البحترى ومن تبع طريقته فى الكذب لم يكن يختلف عن غيره ممن أخذوا أنفسهم بالإفراط والمبالغة ،لأنهم جميعا سيشتركون آخر الأمر أو أوله فى مبدأ الصنعة . وقد كان لهذا المبدأ خطره فى تكييف الذوق العام .

ويضيف الجاحظ مبدأ آخر للكلام الحسن حيث يقول : « وأحسن الكلام ماكان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه فى ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائلة . فاذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصوناً عن التكلف ، صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة »[2] فهنا نجد أن أحسن الكلام ما كان قليلا وأغنى عن كثير . وهذا المبدأ من المبادىء السائدة أيضا ، فلن تجد كتاباً فى النقد أو البلاغة خاليا من الإشارة اليه . وسيكون له أثره كمبدأ الصنعة فى تكييف الذوق العربى ، ولكن المتداول منه سيقتصر على العبارة الأولى: « ما كان قليله يغنيك عن كثيره » ، لأن هذا الحكم سينصب على الأعمال الأدبية والشعرية منها بصفة خاصة ، فكان لابد من استبعاد أن يكون الله عز وجل قد ألبس شعراً من الاشعار جلالة ، وغشاه من نور الحكمة . . . ولعل الجاحظ نفسه حين أطلق هذا الحكم كانت فى نفسه صورة لهذا الكلام الحسن الذى اتخذ كل هذه الأوصاف وهو الحديث النبوى ؛ فهو فى موضع

---

(١) المرزبانى : الموشح ، المطبعة السفلية سنة ١٣٤٣ هـ ، ص ٢٤٣ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، السندوبى ، القاهرة سنة ١٩٤٧ ، ج ١ ٩٧ — ٩٨ .

آخر ينقل قول الرسول : « نصرت بالصبا وأعطيت جوامع الكلم » ، ويعقب على « جوامع الكلم » بقوله : وهو القليل الجامع للكثير »[1] . وعند ما نجد بعض الناس يتطلب شرف المعنى فانه يكون متأثراً بذلك المبدأ الذى أطلقه الجاحظ وهو ينظر إلى الحديث النبوى .

على أن مبدأ « القليل الجامع للكثير » كان من المبادىء الفعالة التى تتحكم فى إنتاج الشعراء ونقد النقاد ، بل كان مبدأ عاما يشترك فيه الأعراب ؛ فقد « حكى المفضل قال : قلت لأعرابى ما البلاغة ؟ فقال : الإيجاز من غير عجز والإطناب فى غير خطل »[2] .

ويتضح لنا مفهوم الإيجاز بما يتفق وهذا المبدأ فى كلام خلف الأحمر حين سئل « فقيل له مالنا نرى فى الكلام القليل عدة معان ؟ فقال : إن كلام العرب أوعية والمعانى أمتعة ، فربما جعلت ضروب من الأمتعة فى وعاء واحد »[3] وبهذه الطريقة ينتقل ذلك المبدأ الذى يدعو إلى « القليل الجامع للكثير » لكى يكون هو البلاغة . وأبو هلال العسكرى يصور لنا هذا التحول حين يقول : « وأكثر ما عليه الناس فى البلاغة أنها الاختصار . وتقريب المعانى بالألفاظ القصار ، والاقتصار على الإشارة إلى معانيها ، والدلالة بالقليل على الكثير . وقد سئل بعضهم عن ذلك فقال : لمحة دالة . وإلى هذا ذهب أكثرهم فى الحذف والاختصار »[4] وبهذا يلتقى طرفا الحلقة ، فالكلام الحسن هو الموجز . والكلام الموجز هو البليغ ، والبليغ هو أحسن الكلام . ومن هنا كان مفهوم البلاغة هو بعينه مفهوم الأدب ، وكل تعريف للبلاغة نطالعه فإنما هو تعريف للأدب .

---

(١) الجاحظ : البيان والتبين حـ٣ ص ٣٢٨ .

(٢) أبو هلال العسكرى : رسالة فى التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم (نشرت في مجوعة التحفة البهية ، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ) ، ص٢١٨ .

(٣) نفس المصدر والصفحة .

(٤) نفس المصدر ، ص ٢١٤ .

ولم يقف النقد خارج البلاغة . بل ربما ذهب بعض المؤلفين إلى أن الأدباء لم يفرقوا بين علوم البلاغة وبين النقد . ويتضح هذا فى كتبهم التى سميت باسم النقد وبحثت فى أبواب البيان كنقد الشعر والعمدة،[1] ذلك أن أبواب البيان هذه هى بعينها عناصر الصنعة كالتشبيه والاستعارة وغيرهما. فاذا كان الأدب صناعة فإن البيان تفصيل لعناصر هذه الصناعة . والنقد كشف لهذه العناصر فى العمل الأدبى والحكم عليه بحسبها .

هذا الاختلاط فى الواقع هو مايحير الباحث فى النقد العربى فلا يستطيع أن يفصل بين ميدان النقد وميدان البلاغة لشدة تداخلهما . بل أكثر من هذا فإن ماسمى البديع لم يكن أكثر من عناصر أدبية تتحلى بها صناعة الأدب فهى قائمة منذ وجدت تلك الصناعة ، أى منذ وجدت مدرسة زهير فى العصر الجاهلى . وابن المعتز ، واضع علم البديع، يقول :

البديع إسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون ماهو . وما جمع فنون البديع ولاسبقنى إليه أحد [2] . ويتضح صدق دعوى ابن المعتز ، فيما نقرأ عن الجاحظ من مفهوم البديع إذ يقول : قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل ، وهذا الذى تسميه الرواة : البديع. وقد قال الراعى :

هم كاهل الدهر الذى يتقى به ومنكبه إن كان للدهر منكب

وقد جاء فى الحديث : موسى الله أحد ، وساعد الله أشد .

والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان . والراعى كثير البديع فى شعره ، وبشار حسن البديع ، والعتابى يذهب شعره فى البديع . وقال كعب بن عدى :

شد العقاب على البرىء بمن جنى حتى يكون لغيره تنكيلا

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط ١ القاهرة سنة ١٩٢١ ، ص٦٨ومابعدها.

(٢) ابن المعتز : البديع ، نشره كراتشكوفسكى ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٥٧ .

والجهل فى بعض الأمور إذا اغتدى   مستخرج للجاهلين عقولا [1]

فهذا معناه أن كلمة البديع حتى عهد الجاحظ كان يقصد بها المثل الثائر. والأمثال كثيرة فى الشعر العربى، وهو ما حمل الجاحظ على القول باقتصار البديع على العرب. ولكن ليس معنى هذا أن البديع قد اخترعه ابن المعتز اختراعا؛ ذلك أن محسنات الصناعة الأدبية قديمة كما قلنا بقدم هذه الصناعة. وتتضح هذه الفنون لعين ابن المعتز، فيجمعها تحت اسم البديع، ويقول فى أول كتابه: وإنما غرضنا فى هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع [2].

فالبديع من عناصر الصناعة القديمة التى اتضحت وكثرت عند المحدثين، ولم يعد لما يسمى بالطبع إلا ميدان محدود.

ب — هذا هو المفهوم العام للأدب فماذا كان مظهره عند النقاد.

ذكر المرزوقى أن هناك موقفين كان النـــاس يقفونهما من الشعر: المتطلبون للطبع والمتطلبون للصنعة. وأتباع مذهب الطبع هم الذين ينحون نحو الأوائل دون صنعة. وأتباع مذهب الصنعة هم الذين «لما رأوا استغراب الناس للبديع على افتنانهم فيه، أولعوا بتورده إظهاراً للاقتدار وذهاباً إلى الإغراب، فمن مفرط ومقتصد، ومحمود فيما يأتيه ومذموم... فمن مال إلى الأول فلأنه أشبه بطرائق الأعراب لسلامته فى السبك، واستوائه عند الفحص، ومن مال إلى الثانى فلدلالته على كمال البراعة والالتذاذ بالغرابة [3]».

وفى صدى مفهوم الطبع والصنعة نجد مفهوم الصدق والكذب، فبعض الناس يتطلبون الصدق فيما ينقل إليهم العمل الأدبى، والآخرون، وهم الأغلبية، لا يحفلون بالصدق كثيراً ولا قليلا، بل ربما فضلوا عليه الكذب، وهم بطبيعة

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، جـ ٣ ص ٤٧.

(2) ابن المعتز: البديع ص ٣.

(3) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر جـ ١ سنة ١٩٥١، ص ١٢، ١٣ من مقدمة الشرح للمرزوقى.

الحال يعنون الكذب الفني الذى لا يلحق الإنسان منه ضرر ، ويحدث فى النفس متعة فى الوقت نفسه . وهكذا كان موقف الناقدين ، فمنهم من قال : أحسن الشعر أصدقه ، قال لأن تجويد قائله فيه مع كونه فى إسار الصدق يدل على الاقتدار والحذق . ومنهم من اختار الغلو حتى قيل «أحسن الشعر أكذبه» لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة ، وظهر قوته فى الصياغة وتمهره فى الصناعة ؛ واتسعت مخارجه وموالجه . فتصرف فى الوصف كيف شاء . لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل لا المصادفة والتحقيق . وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له .»(١)

وفى صدى مفهوم الطبع والصنعة نجد كذلك مفهوم السهولة والصعوبة ؛ فإذا كان البحترى يمثل الشعر المطبوع وأبو تمام الشعر المصنوع فقد كان شعر البحترى سهلا وشعر أبى تمام صعباً ، وأحب أناس سهولة البحترى فى شعره ومال قوم إلى مواجهة الصعوبات فى شعر أبى تمام ، وقد صور لنا الراغب الأصفهانى هذين الموقفين حيث يقول : « مذاهب الناس فى ذلك مختلفة ؛ فمنهم من يميل إلى ما سهل فيقول : خير الشعر مالا يحجبه شىء عن الفهم . وقال آخر : خير الشعر ما معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك . ومن يقول : ما كان مطابقا للصدق وموافقا للوصف ، كما قيل :

وإن أحسن بيت أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشدته صدقا

. . . ومنهم من يميل إلى ما انغلق معناه وصعب استخراجه كشعر ابن مقبل والفرزدق »(٢) .

ومن قبل صور العسكرى هذين الموقفين ولكنه وقف موقفاً صريحاً بجانب المفضلين للسهولة حيث يقول : « وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد ، ويستفصحونه إذا وجدوا

---

(١) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، ص ١١

(٢) الراغب الأصفهانى : محاضرات الأدباء ، ط المويلى سنة ١٢٨٧ هـ . ج ١ ص ٥٥ ، ٥٦

ألفاظه كزة غليظة وجاسية غريبة ، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلا حلواً . ولم يعلموا أن السهل أمنع جانباً وأعز مطلباً ، وهو أحسن موقعا وأعذب مستمعاً » . (١)

فحتى الآن ما نزال نلاحظ أن اختلاف الموقفين يرجع إلى مشكلة الطبع والصنعة ؛ فقوم يفضلون الشعر المطبوع وآخرون يفضلون المصنوع . ونتج عن ذلك أن مال أولئك للصدق وأعجب هؤلاء بالكذب ، كما نتج عنه أن تطلب أولئك السهولة وارتضى هؤلاء الصعوبة .

وقد صنف المرزوقى النقاد أصنافا أربعة . وقد جهدت جهدى أن أميز فى هذا التصنيف خصائص يتميز بها كل صنف تميزاً واضحاً بحيث يرد كل صنف إلى مفهوم من المفهومين العامين السابقين للأدب ، مفهوم الطبع ومفهوم الصنعة . وقد تبين لى أن تصنيف الناس أربعة أصناف لا يعنى مطلقاً أنه كانت هناك أربعة مفهومات مختلفة ، وإنما ينتشر فى هذه الأصناف الأربعة مفهوم « الطبع السليم » ومفهوم « الصنعة البديعية » . فالصنف الأول مثلا يقول : « فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها ، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظومها ، وحلى أعطالها بتركيب شذورها ، فراق مسموعها ومضبوطها ، وزان مفهومها ومحفوظها جاء ماحرر منها مصفى من كدر العى والخطل ، مقوماً من أود اللحن والخطأ ، سالماً من جنف التأليف ، موزوناً بميزان الصواب ، يموج فى حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً — قبله الفهم والتذ به السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدى الفهم منه وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها » (٢)

فهذا الصنف لا يتضح من مفهوماته الأدبية موقفه الصريح من مشكلة

---

(١) العسكرى : الصناعتين ص ٤٤

(٢) المرزوقى : مقدمة شرح ديوان الحماسة . ص ٥ . والعبارة الأخيرة من هذا النص تذكرنا بكلام ابن طباطبا السابق ، والمرزوقى ينقل عنه أحيانا نقلا صريحا ويذكر اسمه ، وهو فى هذه المرة ينقل فكوته دون أن يشير إليه .

الطبع والصنعة ، لأن تحسين النظم من مفهومات الصنعة ، والسلامة من جنف التأليف من مفهومات الطبع . وقبول الفهم من مفهومات الطبع لأنه يهدف إلى الصدق . والتذاذ السمع من مفهومات الصنعة التى تتلقاها أول ماتتلقاها الحواس فتتأذى بها أو تلتذ . ومن هنا كانت عبارة عامر بن عبد القيس : « الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب . وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان »[1] .

هذا هو الصنف الأول من الناس عند المرزوقى .

« ومنهم من لم يرض بالوقوف على هذا الحد فتجاوزه والتزم من الزيادة عليه تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، وعطف الأواخر على الأوائل ، ودلالة الموارد على المصادر ، وتناسب الفصول والوصول ، وتعادل الأقسام والأوزان ، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو فى الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ ، ويسابق فيه الفهم والسمع . . .[2] واضح أن هذا الصنف الجديد يضيف قدراً من عناصر الصنعة إلى العناصر التى تطلبها الصنف الأول ، ولكنه لا يتخذ موقفاً مخالفاً ، ولا يقدم مفهوماً جديداً . وفى الصنف الثالث يتمثل القول بالصنعة البديعية ، فهذا الصنف قد « ترقى إلى ماهو أشد وأصعب ، فلم تقنعه هذه التكاليف فى البلاغة حتى تطلب البديع من الترصيع والتسجيع والتطبيق والتجنيس ، وعكس البناء فى النظم ، وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة ، إلى وجوه أخر تنطق بها الكتب المؤلفة فى البديع »[3] . وواضح من عبارة « ترقى إلى ماهو أشق وأصعب » أنه ليس صنفاً جديداً ولكنه صنف يضيف أيضاً قدراً جديداً من عناصر الصنعة البديعية إلى القدر الذى وقف عنده الصنفان السابقان . فهذه الأصناف الثلاثة جميعاً تأخذ بمبدأ الصنعة ، بعضها يأخذ منه بالقليل فيجعل بجانبه مجالا للطبع ،

---

(١) الجاحظ : البيان التبيين ، ج ٣ ص ٣٢٨ .

(٢) المرزوقى ، المصدر نفسه ، ص ٥ .

(٣) المرزوقى : نفسه ص ٥ ، ٦ .

وبعضها يزيد على هذا القليل قدراً ولكنه مايزال يهتم بالمعنى وبالفهم ، وهذا البعض الأخير هو الذى أخذ بمبدأ الصنعة كله ، فاستنفد كل عناصرها .

أما الصنف الرابع فهو « من قصد فيما جاش به خاطره إلى أن يكون استفادة المتأمل له ، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله ، وهم أصحاب المعانى ، فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها ، وانتزعوها جزلة عذبة ، حكيمة ظريفة ، أو رائقة بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاخرة ، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لائقة الاستعارة صادقة الأوصاف. . .»[1] ؛ فعبارته « وجعلوا رسومها . . الخ » تؤدى أحد مفهومات مذهب الطبع أداء صريحاً . وأما ما سبقها فانه يتضمن مفهوم « أصحاب المعانى » . وأمام هذا المفهوم يقف الانسان مترددا إذا ما ذكر أن أبا تمام كان قمة من قمم الصنعة البديعية وكان مع ذلك يعد فى معسكر أصحاب المعانى . والواقع أن مفهوم أصحاب المعانى ليس واحداً ، فأبو تمام من أصحاب المعانى بمعنى أنه كان من أصحاب الصناعة المعنوية ، وهى تقابل الصناعة اللفظية ، فمذهبه إذن كان يأخذ بالصناعتين[2] . فى حين نجد البحترى يأخذ نفسه بالصناعة اللفظية فحسب ، وهذا ما أشرنا إليه من قبل ، أما المعانى فيجرى فيها على طبيعته دون استكراه . وهناك المفهـــوم الثانى لأصحاب المعانى وهم أولئك الذين يتطلبون المعانى المعجبة الصادرة عن طبع لا عن صنعة ، الواضحة السهلة ، لا الغامضة الصعبة . وفى النص مايحدد لنا المقصود من هذين المفهومين فى قوله « المتأمل له ، والباحث عن مكنونه ...الخ » . فالتأمل والبحث والتفتيش عن المعانى لا يحدث إلا فى حالة ما إذا كانت هناك صناعة معنوية ألبست المعنى شيئاً من الغموض كما هو

(١) نفسه ص ٦ .

(٢) نفهم ذلك بسهولة من عبارة الآمدى : « أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام واستحسن مذهبه ... فسلك طريقا وعرا ، واستكره الألفاظ والمعانى ، ففسد شعره ... » راجع الموازنة ص ١٣ .

الشأن فى شعر أبى تمام مثلا . وإذن فقد لفق المرزوقى لهذا الصنف الرابع مفهوما جمع فيه بين المهتمين بالصناعة المعنوية وبين الآخذين بالصورة المتوسطة للصناعة اللفظية . ومعنى هذا أن اختلاف مقادير المستعمل من عناصر الصنعة اللفظية دائما والمعنوية أحيانا هو الذى أعطانا أصنافاً متعددة، ولكن هذه الأصناف لا تمثل كما قلنا اتجاهات مختلفة فى فهم الأدب بل تشترك جميعها فى مفهوم الصنعة ، قل أخذها به أو كثر . وهنا نعود لنؤكد النتيجة التى انتهينا إليها فى الفقرة السابقة (١) وهى أن مذهب الصنعة هو الذى كان سائداً فى الشعر العربى على تفاوت بين الناس فى الأخذ بهذا المذهب ، ولم يبق لما سمى بالطبع إلا مجال محدود .

(ح) ولا شك أن مفهوم الأدب فى الأمة هو الذى يحدد لنا موقف النقاد واتجاههم . فما هى الصورة التى كانت صدى لهذا المفهوم عند النقاد ؟ سبق أن رأينا أن عناصر الصناعة لم تكن ظاهرة للشعراء منذ اللحظة الأولى وإن كانوا قد مارسوها فى شعرهم ، ولذلك كان النقد يتخذ مثل هذه الصورة ؛ فالنقاد يتذوقون وفقا لطبيعتهم أو ما سمى بالسليقة ، وتصدر أحكامهم ، نتيجة لذلك ، بالجودة أو الرداءة فى صورة عفوية وإن كانت فى واقع الأمر لها أساسها الجمالى الدفين فى نفس الناقد . وليست هذه الصورة قاصرة فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب على فترة ما قبل الإسلام ، بل تكاد هذه الصورة تمثل موقف الحكم الجمالى الشعبى فى كل فترة وكل مكان . ولا ننسى أن كثيراً ممن كانوا يتخذون هذا الموقف كانوا شعراء ، قل نصيبهم من الشعر أو كثر .

ويدرس العلماء الشعر فيصبح علماً من العلوم العربية له أقسامه [١]، ولكن هذه الأقسام لم تكن تتعدى البحث فى طبيعة الشعر إلى الكلام فى قيمه الفنية ، مما يمكن أن يكون أداة طيعة فى أيدى النقاد . ويبحث قدامة فى مخلفات سابقيه فلا يجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً ؛

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨ ، ص ٩

وكان الكلام . . . فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة (١)

وأمام هذا الإحساس بخلو الميدان من كتاب يتحدث للناس عن الجودة والرداءة ، راح قدامة يؤلف كتابه القيم « نقد الشعر » .

وهذه المحاولة لها خطورتها فى الدلالة على اتجاه النقد العربى ؛ ذلك أنها محاولة تصدر عن كاتب مفكر لا عن شاعر . ومعنى هذا أن مشكلة الرداءة والجودة أو القبح والحسن ستخرج عن إطار الاحساس الفردى فيصبح هذا الاحساس ذاته موضوعا للدرس . ولكن ينبغى ألا نتفاءل هنا ؛ فان محاولة قدامة لم تكن لتأخذ على عاتقها تحليل الشعور الجمالى ، ولكنها حاولت أن تضع القواعد التى تضبط هذا الشعور ، فتجعل من السهل التعبير عنه فى حالة ما إذا تعرض الإنسان لحكم نقدى . ومن ثم وجدت القواعد الموضوعية للعمل الأدبى . ومهما قيل فى قيمة هذه القواعد فإنها كانت على كل حال وسيلة فعالة فى إيجاد الناقد الذى يعرف كيف يحكم على العمل الأدبى وفقا لمفهومات واضحة . ومن ثم يقول المرزوقى : « ثم سألتنى . . عن قواعد الشعر التى يجب الكلام فيها وعليها حتى تصير جوانبها محفوظة من الوهن ، وأركانها محروسة من الوهى ؛ إذ كان لا يحكم للشاعر أو عليه بالإساءة أو بالإحسان إلا بالفحص عنها وتأمل مأخذه منها (٢) » .

وإذن فقد وجدت القواعد الموضوعية للعمل الأدبى الجميل ؛ وهو يقوم بحسبها . ولسنا نريد أن نتعرض هنا لحكم تاريخى على هذه القواعد وكيف أنها قد تكون وقفت ضمن الحوائل التى حالت دون تطور فن الأدب عند العرب ، ولكن الذى نستطيع أن نلاحظه هو أن الاتجاه العام للأدب العربى نحو الصنعة كان يحتم قيام مثل هذه القواعد . لأنه يكفى أن ينتقل العمل إلى صنعة حتى تكون له قاعدة. ومن ثم كان الاتجاه العام إلى أن الجمال موضوعى فى

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى سنه ١٩٤٨ .

(٢) المرزوقى : مقدمته لشرح ديوان الحماسة ، ص ٣ .

العمل الفنى ، وهذا الجمال كامن فى العمل الأدبى ويستطيع أن يكشفه مهرة هذه الصنعة ، كما يستطيع ذلك الخبير بها .

ولاشك أن هذه القواعد قد منعت من تلك الفوضى النقدية التى يصورها لنا المرزوقى حين يقول : « وزعمت . . . أنك مع طول مجالستك لجهابذة الشعر والعلماء بمعانيه والمبرزين فى انتقاده لم تقف من جهتهم على حد يؤديك إلى المعرفة بجيده ومتوسطه ورديئه ، حتى تجرد الشهادة فى شىء منه ، وتثبت الحكم عليه أوله ، آمناً من المجاذبين والمدافعين ، بل تعتقد أن كثيراً مما يستجيده زيد يجوز ألا يطابقه عليه عمرو ، وأنه قد يستحسن البيت ويثنى عليه ثم يستهجن نظيره فى الشبه لفظاً ومعنى حتى لا مخالفة ، فيعرض عنه إذ كان ذلك موقوفاً على استحلاء المستحلى واجتواء المجتوى... »[1] فكان لابد إذن من وضع حد للجيد والمتوسط والردىء منعاً من تلك الفوضى فى الأحكام التى ترجع إلى ذوات الأشخاص ، إلى استحلائهم أو اجتوائهم .

ومعنى هذا أنه كان هناك الموضوعيون فى أحكامهم النقدية وهم النقاد الجماليون ، كما كان هناك الذاتيون فى أحكامهم وهم عامة المتذوقين . وإذن فقد وجد النقد الجمالى بمعناه الخاص فى محيط هؤلاء النقاد الموضوعيين (ويدخل فى عدادهم بطبيعة الحال البلاغيون) ، وكان النقد الجمالى بمعناه العام فوضى فى ميدان عامة المتذوقين .

على أن الموقف لم يكن على هذا النحو من الحدة : قوم يقولون بموضوعية الصفات الجميلة وقوم يقولون بذاتيتها ، بل كثيراً ما نلحظ الالحاح على اشتراك الجانبين فى الحكم النقدى . ويتضح ذلك فى أحكام المفاضلة ؛ فنجد أن المفاضلة تقوم على أساس عناصر موضوعية وعناصر ذاتية . وإذا نحن وقفنا عند المفاضلة بين أبى تمام والبحترى مثلا وجدنا الآمدى يقول : « وإن طالبت بالعلل والأسباب التى أوجبت التفضيل فقد أخبرتك . . . بما

---

(١) المرزوقى : نفسه ص ٤

أحاط به على من نعت مذهبيهما وذكر مطالبهما فى سرقة معانى الناس وانتحالها ، وغلطهما فى المعانى والألفاظ ، وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك ...»[1]

هذه الأمور الأربعة هى التى أقام عليها الآمدى المفاضلة بين شعر وشعر ، وهى جميعها أمور مادية ملموسة يمكن معرفتها بالدرس والتعلم ؛ فهى تتصل بقواعد عامة للشعر . ولكن المعرفة بهذه الأمور لا تكفى وحدها أو لا تكفى معرفتها فيصبح العارف بها ناقداً له خطره . ولذلك يعطى الآمدى أهمية خاصة للاستعداد الشخصى ، وللطبع السليم الذى لا يخطىء فى تلق هذه الأمور .

وإذا كنا قد سبق أن فسرنا مفهوم الطبع السليم بأنه سلامة الحواس كان هذا الجانب تأكيداً لموضوعية الجميل ، وأن العناصر الموضوعية لجمال الجميل تحتاج إلى الاحساس السليم الذى يدركها تماما ، كما تحتاج رائحة التفاحة إلى الأنف السليم الذى يدركها . ولذلك يضيف الآمدى بعد هذه الأمور الموضوعية قوله : « ويبقى مالم يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج . وهى علة مالا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته ، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج . وإلا لا يتم ذلك » . [2]

فى المفاضلة جانب موضوعى وجانب ذاتى ؛ جانب موضوعى يقوم وفقاً لقواعد الشعر وجانب ذاتى يقوم على مدى استعداد الشخص لتطبيق هذه القواعد . وكل هذا يؤيد لنا الفهم العام للجمال عند العرب ، وهو أنه صفات تتحقق فى الاشياء الجميلة ، ويكون القبح تبعاً لذلك هو سلب هذه الصفات .

---

(١) الآمدى : الموازنة ، ص ٣٨٣ .

(٢) الآمدى : المرجع نفسه والصفحة .

وقد ترتب على ذلك أن أصبح الحكم الجمالى البحت خبرة جمالية خاصة ، كما أصبح الحكم الجمالى العام طبعا واستعداداً . ويؤيد القضية الأولى أنه « قيل لخلف الأحمر : إنك لا تزال ترد الشيء من الشعر وتقول : هو ردىء والناس يستحسنونه ! فقال : إذا قال لك الصيرفى إن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تنفقه فلا ينفعك قول غيره إنه جيد[1] » ويؤيد الثانية قول القاضى الجرجانى : « وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل ، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به ؛ ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المهذب الذى قد صقله الأدب وشحذته الرواية وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الرديء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبح »[2] .

وهذه العبارة الأخيرة تبدو خطيرة ، ويكاد يخيل للإنسان أن الجرجانى يكاد يقول بنظرية المثل الجمالية الخارجية التى تتكشف للنفس المهذبة فتحدث فيها على صورة إلهام . ولكن لا ننسى أنه يتحدث عن الطبع ، وهو يريد أن يميز هذا الطبع نوعا من التمييز ، فهو الطبع السليم فى المفهوم العام ، وهو الطبع الذى فيه تقبل للطباع عند الآمدى ، وهو هذا الطبع المهذب المصقول الفطن الملهم عند الجرجانى . وأحسب أن « تصور أمثلة الحسن والقبح » لا يعنى أكثر من المعرفة التامة بالصفات الموضوعية للحسن والقبح . ومن ثم يتحقق فى الحكم الجمالى تكامل بين موضوعية العمل الأدبى وبين ذاتية المتلقى[3] ، ولكنها الذاتية المقيدة من قبل بالقواعد الموضوعية . وعند الآمدى نص طريف يصور لنا هذه القضية . يقول : « . . . إنى أدلك على ما تنتهى إليه البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بأمر هذه الصناعة [يعنى صناعة الأدب] أو الجهل بها ، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة فى علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض ، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت ، وإن

---

(١) الآمدى : نفسه ص ٣٨٥ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ط صبيح سنة ١٩٤٨ ، ص ١٩ .

(٣) راجع رأى جون ليرد ، الباب الأول من الرسالة ، الفصل الثالث .

لم تعرفها فقد جهلت ، وذلك بأن تتأمل شعر أوس بن حجر والنابغة الجعدى ، فتنظر من أين فضلوا أوسا ، وتنظر فى شعر كثير بن عبد الرحمن وبشر ابن أبى خازم وتميم بن أبىّ بن مقبل ، فتنظر من أين فضلوا كثيراً .
وأخبرنى بعض الشيوخ عن أبى العباس ثعلب عن ابن الأعرابى عن المفضل أن سائلا سأله عن الراعى وذى الرمة أيهما أشعر ، فصاح عليه صيحة منكرة : أى لا يقاس ذو الرمة بالراعى ، وكذلك غير المفضل لا يقيسه به ولا يقارب بينهما . فتأمل أيضا شعرى هذين فانظر من أين وقع التفضيل ؛ فهذا الباب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك فى العلم بالشعر ونقده . فإن علمت من ذلك ما علموه ، ولاح لك الطريق التى بها قدموا من قدموه وأخروا من أخروه ؛ فثق حينئذ بنفسك ، واحكم يستمع حكمك ، وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة[1] .

وفى هذا النص من الوضوح والبيان ما لا وضوح بعده أو بيان .

على أن تطور الموقف الجمالى كاد يشكك فى قيمة القواعد الموضوعية لجمال الجميل ؛ ذلك أن التمييز بين الجميل والقبيح ليس فى حاجة كبيرة إلى ذلك الحس عندما يراد التفضيل بين جميل وجميل . فالجميل عند العرب درجات ، وكذلك القبيح ، وهناك الوسط أو المحايد الذى سبق أن رأينا جرين Greene يقول به . فلو أن الجميل كان درجة واحدة لما أخطأ الناقد الموضوعى فى حكمه ، ولكن ماذا يكون الوضع عندما يكون هناك جميلان أحدهما يفوق الآخر ؟ بماذا نفرق بين جميل وجميل ؟

للتفريق بين جميل وجميل يبدو أن العمل يكون شخصيا بحتا ، بمعنى أنه ليست هناك قاعدة تفرق بين الجميل والجميل ، وإنما يعتمد هذا التفريق على الطبع والفطنة والدربة ، كما هو الشأن فى سائر الصناعات ؛ لا يمهر فيها ويكون خبيراً بأمورها إلا من لابسها وطالت فيها تجربته وتربى عليها

---

(١) الآمدى : الموازنة ص ٣٨٧ ، ٣٨٨

إحساسه . هذه اللمحة نجدها عند الآمدى ونجدها من قبل عند ابن سلام ونجدها بعد ذلك عند الجرجانى . والحجة التى تكررت دائما فى تصوير هذه القضية هى : « أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب ، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة . وكذلك الجاريتان البارعتان فى الجمال ، المتقاربتان فى الوصف ، السليمتان من كل عيب ، قد يفرق بينهما العالم بأمر الرقيق حتى يجعل فى الثمن بينهما فضلا كبيراً . فإذا قيل له وللنخاس من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها ومن أين فضلت أنت هذا الفرس على صاحبه ، لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما ، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه وكثرة دربته وطول ملابسته . وكذلك الشعر ، قد يتقارب البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحداً ، أو أيهما أجود فى معناه إن كان معناهما مختلفاً »[1] .

ولو أن النظرة الجمالية وقفت لدى نقاد العرب عند هذا الحد لكان الخطب هيناً ، فإننا نستطيع أن نفسر هذا الموقف بمنتهى البساطة إذا نحن أرجعناه إلى النظرية العامة . فكون الأشياء الجميلة تتفاوت مهما يكن هذا التفاوت ضئيلا لا يتنافى مع المفهوم العام ، لأن هذا معناه أن الأشياء تكون جميلة بمقدار ما يتحقق فيها من العناصر الموضوعية للجميل ، المفروضة فى مثلها . فجمال الجميل بهذا المعني يتوقف على مقدار أخذه من هذه العناصر . والناقد حين يفضل جميلا على جميل فإنه يستغل خبرته بهذه العناصر الموضوعية اللازمة فيتبين مدى تحققها فى هذا وتحققها فى ذاك ، ثم هو يحكم آخر الأمر بحسب ما يلمسه من تفاوت بينهما فى الاشتمال على الصورة الكاملة لهذه العناصر اللازمة أو المفروضة فى كل منهما .

ولكن التحول الذى قد يبدو خارجا على الفهم العام هو ما تمثل عند

---

(١) الآمدى : الموازنة ص ٣٨٤ — ٣٨٥ .

القاضى الجرجانى حين نجده يقول : وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكلام وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم — وإن قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكرت — لهذه المزايا سببا ، ولما خصت به مقتضيا.

ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة ، وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنعة ، وفى الترتيب والصيغة ، وفيما يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الاختيار ، أحلى وأرشق ، وأحظى وأوقع — لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ، ورددته رد المستبهم الجاهل ، ولكان أقصى مافى وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه فى القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق ؛ ولم تعدم مع هذه الحال معارضاً يقول لك : فما عبت من هذه الأخرى ؟ وأى وجه عدل بك عنها ؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت ! وتتكامل فيها ذيه وذيه ؟ وهل للطاعن اليها طريق ؟ وهل فيها لغامز مغمز ؟ يحاجك بظاهر تحسه النواظر وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر ، (١)

فكأن الجرجانى يريد أن يقول إن ما كان موافقاً للقواعد الجمالية والمقاييس الموضوعية لا يكون حتما جميلا ، بل قد يخل الشىء بهذه القواعد ولكنه يكون أعلق بالقلب . وكأن الجمال عنده كامن فى البواطن لا ظاهر فوق السطوح ، وكأن إدراكه فى مكامنه موكل إلى الضمائر التى تتغلغل إلى البواطن . فالجمال إذن صلة بين بواطن الأشياء والنفس البشرية ، وليس بين سطوحها وحواس الإنسان ، وكأن الجميل ماعلق بالقلوب وإن كان فى ظاهره قبيحاً .

---

(١) الجرجانى : الوساطة ص ٣٠٥ .

وهناك صورة طريفة تمثل لنا هـذا الموقف تصويراً عملياً فى قول الشاعر عن قلبه

« ويرحم القبح فيهواه »

فهذا الموقف الجمالى طريف ولا شك ، وهو يرد الجمال إلى مفهومات نفسية لا إلى خصائص موضوعية . وهذا هو مفهوم الجرجانى . ولـكن هل يمكن أن يكون معنى هذا أن السطح الجمالى لا قيمة له على الاطلاق ؟ وأن الشكل القبيح قد يبدو جميلا إذا هو استطاع أن يثير فينا شعوراً ؟

كانت هذه كلها مقدمات فلسفة جمالية رائعة فى النقد العربى ، تتيح للأديب أكبر قدر من الحرية فى التعبير عن نفسه دون عناية بالقيود الخارجيـة المفروضة . كانت تتيح لأدب التجربة الحرة أن يلقى مكانا فى الأدب العربى . ولـكن يبدو أن مفهوم الصنعة ، وما يلحقه من مفهومات قد حالت دون تنمية هذه النظرة ، والبناء على هذه المقدمات . وكأن الفكر العربى كان مشدوداً شداً إلى تلك القيود الموضوعية ، وهو لا يسمح لنفسه بالانفلات منها حتى يعود إلى التشبث بها مرة أخرى . فيروى لنا قدامة أن خالد بن أبي ذئيب الهذلى قال :

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلا شاتمى تسخيرها

فهذا مزاحف فى كاف سواك ، ومن أنشدخليلاسواك كان أشنع .قال: كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه فى الشعر ، إذا قل منه البيت والبيتان فاذا توالى وكثر فى القصيدة سمج .

قال إسحق : فإن قيل كيف يستحسن وهو عيب ؟ قلنا : قد يكون مثل هذا الحول واللثغ فى الجارية ، يشتهى القليل منه ، فإن كثر هجن وسمج . والوضح فى الخيل يشتهى ويستظرف خفيفه كالغرة والتحجيـل . فإذا فشا

وكثر كان هجنة ووهناً . (١) فالخروج على القاعدة قد يبدو جميلا فى الشعر . والخروج على الطبيعة قد يكون جميلا فى الإنسان وغيره . ولكنه مايزال خروجا مقيداً نعود بعده إلى الطبيعة أو إلى القاعدة .

وتنتكس الفكرة عند الجرجانى نفسه فإذا به يجعل المرجع فى الحكم الجمالى لأهل الصنعة ؛ فهم الذين يستطيعون كشف الجمال الباطن بما كسبوا من خبرة ودراية فيقول : « والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة . وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة . وقد يكون الشىء متقنا محكما ولا يكون حلواً مقبولا . ويكون جيداً وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا . وقد تجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة . ولكل صناعة أهل يرجع اليهم فى خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها ، (٢) فهذا معناه أن الصورة غير الكاملة قد تبدو أجمل من الصورة الكاملة ، لأنها تثير فينا شعور الرحمة مثلا كما قال الشاعر ، أو تثير فينا أى شعور ؛ فى حين أنه قد لا نحس أى إحساس مثير أمام الصورة الكاملة المتقنة . وإلى هنا تنتهى روعة هذه النظرة . لأنها تعود فترد السبب فى هذا الموقف الجمالى إلى أمور يعرفها الخبراء بصنعة الأدب .

على أن الجرجانى يستخدم مفهوم « الرشاقة » ، بإزاء مفهوم الجمال . رأينا ذلك فى عبارته السابقة ، أن الشىء قد يكون جيداً وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا ، وأن الرشاقة هى التى تجعل الشىء يجد طريقه إلى القلب . ويتضح ذلك أيضا فى قوله : « إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين ، وتتبع نسيب متيمى العرب ومتغزلى أهل الحجاز كعمر وكثير

(١) قدامة : نقد الشعر ص ١٨ ، وابن سلام : طبقات الشعراء ص ١٩ ، يروى نفس الحكم على الاقواء فى الشعر .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٧٧ .

وجميل ونصيب وأضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا وأفصح لفظا وسبكا ، ثم انظر واحكم وأنصف ودعني من قولك : هل زاد على كذا وهل قال إلا ماقاله فلان ! فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم [1]» . وهذا معناه أن الجرجاني كان يقف ضد الصنعة لأن الرشاقة معناها حرية الحركة ، واللفظ الرشيق هو اللفظ غير المستكره . يتضح ذلك من أسماء الشعراء الذين ذكرهم الجرجاني . فإذا كان الشيء رشيقا وهو وليس متقنا فلأنه يتمتع بالحرية ، ولا يخضع لأي قيد أو قاعدة تحدد حركته . وكأن القاضي الجرجاني يركز اهتمامه هنا على اللفظ في مظهره ، أو على الصورة الخارجية ؛ فالصورة المصنوعة المحكمة الصنعة قد تبدو جميلة ولكن الصورة الطبيعية تبدو أرشق ، ورشاقتها هي التي تصل بها إلى القلب . الصورة المحكمة تتلقاها الحواس ، والصورة الرشيقة تقع في القلب . الصورة المحكمة صناعة والرشيقة طبع . والإحكام والرشاقة من صفات الصورة ؛ فهي صفات للتعبير وليست صفات للمعبر عنه ، أو التجربة .

وإذن فرغم الالتفات السابق الذي التفته الجرجاني إلى بواطن الصور نجده يعود ليكون جماليا بحتا أو جماليا شكليا ، حتى عندما يفضل الرشاقة على الجمال ، ولا يعطي التجربة أي أهمية . وسيتضح ذلك من مذهبه عند مايتعرض لقيمة المحتوى في الفصل التالي .

وحتى عبد القاهر الجرجاني لم يتحول مفهوم الصنعة ، وإن تحول المفهوم الجمالي تحولا آخر . فهو يقول : « إنك لن تعلم في شيء من الصناعات علما تمر فيه وتحلى حتي تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب . ويفصل بين الإساءة والإحسان ، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان ، وتعرف طبقات المحسنين [2]» . أو يقول « إن هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة [3]

---

(1) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ١٩ .

(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ط المنار ٢ ، ص ٣٠ .

(3) عبد القاهر : نفس المرجع ، ص ٤١ .

والتحول الذى نجده عند عبد القاهر هو أنه لم يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى . فإذ هى كانت كذلك لم يكن لها من حيث ظاهرها أى قيمة . والأديب لا يهتم فى الحقيقة بألفاظه وإنما يهتم بمعانيه ؛ فالشكل الخارجى مستقلا عن المحتوى ، أو الشكل المحض ، لايخلق مواقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى إلى الحواس . وعمل الحواس واحد عند الجميع . ولذلك يقول : لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعانى فى النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغى ألا يختلف حال اثنين فى العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه ، لأنهما يحسان بتوالى الألفاظ فى النطق إحساساً واحدا ، ولا يعرف أحدهما فى ذلك شيئا يجهله الآخر[1] . ولذلك يربط عبد القاهر بين السطح الخارجى والدلالة ، أو لنقل ببساطة بين اللفظ والمعنى ، ولكنه يجعل السطح يتكيف بحسب تكيف الدلالة النفسية ، أو لنقل ببساطة أيضا إنه يجعل اللفظ تابعا للمعنى . ولكن عبد القاهر ليس انطباعيا كما قد يبدو ، لأنه قد ركز فى دراسته الاهتمام بما بين السطح والمحتوى من علاقات ، بل ربما انتهى به الأمر إلى أن يجعل العلاقات التى تقوم بين عناصر السطح هى نفسها ذلك المحتوى . ولذلك لم يتصور عبد القاهر ذلك الانفصال بين مفهوم اللفظ والمعنى عند القدماء ، ومحال عنده أن يقوم اللفظ على حده[2] ، «فإن قيل فماذا دعا القدماء الى أن قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف ، وفخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم فى ذلك من بعدهم ، وحتى قال أهل النظر : ان المعانى لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، فأطلقوا كما ترى كلاما يوهم كل من يسمعه أن المزية فى خلق اللفظ؟ قيل له لما كانت المعانى إنما تتبين بالألفاظ ، وكان لاسبيل للمرتب لها والجامع شملها إلى أن يعلمك ما صنع فى ترتيبها بفكره إلا بترتيب الألفاظ

---

(١) عبد القاهر : نفس المرجع والصفحة .

(٢) عبد القاهر : دلائل الاعجاز ص ٤٩ .

فى نطقه تجوزا ، فكنوا عن ترتيب المعانى بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب ، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد كقولهم : « لفظ متمكن » يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشىء الحاصل فى مكان صالح يطمئن فيه . ولفظ قلق ناب [1] . . . » إلخ .

كيف يتلاءم هذا الموقف ومفهوم الصنعة العام الذى أخذ به عبدالقاهر كذلك ؟ إن عبد القاهر لم ينكر قيمة الشكل ولا مافيه من نظام (نظم) ولكنه لم يشأ أن يحول مفهوم الفن إلى مجرد صورة جامدة لاحياة فيها ... ومحاولة عبد القاهر فى الواقع محاولة لبث الروح فى الشكل الجميل الذى لاروح فيه مع ذلك . فالخطوط ليست مجرد خطوط ، والصور ليست مجرد صور ، ولكنها ليست آلية كذلك ، وإنما هى صناعة تسندها الروح ، أو هى صنعة يستعان عليها بالفكرة كما يقول عبد القاهر نفسه .

ومعنى هذا أن كل التحولات فى الموقف الجمالى كانت تخرج من المفهوم العام لا لتسير فى خط مستقيم ، ولكن لتدور حول نفسها فتنتهى بذلك — شاءت أو لم تشأ — إلى هذا المفهوم العام مرة أخرى ، فضاعت كل محاولة لإحياء الروح فى العمل الأدبى سواء بإدخال عنصر الفكرة أو الحرية .

والخلاصة أن مفهوم الجمال عند الشعراء وعند المفكرين وعند النقاد العرب إدراك حسى ؛ فالحواس هى التى تدرك الجمال فى الجميل . وهناك الجمال المعنوى الذى يدرك بالبصيرة ، ولكن لما كان العمل الأدبى فى الواقع عملا محساً ، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلى الذى يتأدى إلى الحواس فيلذها أو يؤذيها . وكان قصارى العمل الأدبى الناجح أن يحدث اللذة . وقد أمكن ضبط القواعد التى تتحكم فى الشكل فأصبحت هى قواعد الصنعة . والذين اهتموا بالتأمل كالآمدى ، أو الحرية كالقاضى الجرجانى ، أو الفكرة كعبد القاهر ، لم يخرجوا من قيود الصنعة ولكنهم أضافوا إليها مايدرك

---

(١) عبد القاهر : نفس المرجع ص ٥٠ — ٥١ .

بالبصيرة خففوا من وطأة هذه القيود، وبعثوا فى تلك القواعد شيئاً من الروح، ولكنهم كانوا يبدأون دائماً من منطقة الجمال الشكلى أو الظاهرى [1]، أو الجمال الحر [2] الذى يمتع دون مفهوم ودون غاية.

هذه هى الصورة الغالبة، وهى واضحة بصفة خاصة فى محيط النقاد والبلاغيين، ولكنها لاتنفى جانب الذاتيين، بل ربما كان هؤلاء يمثلون كل من تطلب فى العمل الفنى غاية بعينها ... وسنفصل فى الفصل التالى عناصر الموقفين، وسنصور الأسس الجمالية التى تمثلت عند كلا الفريقين.

---

(١) راجع مفهوم ثلف فى الفصل الثانى فى الباب الأول.

(٢) راجع مفهوم كانت في نفس الفصل.

الفصل الثانى

الأسس الجمالية فى النقد العربى

لعله قد اتضح فيما سبق أن النقد الأدبى عند العرب كان يسير موازياً للإنتاج الأدبي ، متخذاً نفس الاتجاه ، وإن كان يبدو متخلفاعنه . وقدغلب على الأدباء اعتبار الجمال فى الشكل ، فى اللفظ وفى العبارة ، فاهتموا بهذا الجمال الظاهرى . وراح النقاد يكشفون عن عناصر هذا الجمال الظاهرى ويبينونها للأدباء والمتأدبين . ويأخذ هؤلاء منها بدورهم فتتفاوت أنصبتهم ، وتتفاوت بالتالى درجاتهم من الإحسان . أما القلة فهم الذين كلفوا أنفسهم البحث والتفتيش عما وراء الأشكال الظاهرة .

ونود هنا أن نعود إلى مفهوم الصورة الأولى والصورة الثانية فى العمل الفنى . فكل عمل فنى له سطح هو ما يسمى بالسطح الجمالى ، وهو المقصود بالصورة الأولى ، ووراء هذا السطح شىء يفهم أو يحس وهو المقصود بالصورة الثانية . وتطبيق هذا المفهوم فى فن التصوير وفن الموسيقى قد يكون سهلا ؛ لأنه فى هذه الحالة تكون هناك صورة تشغل حيزاً واضحاً من المكان أو من الزمان يمكن أن تمثل الصورة الأولى ، ويكون موضوع الصورة أو القطعة الموسيقية هو مايمثل الصورة الثانية . ولكن يبدو فى الأمر شىء من الصعوبة إذا نحن حاولنا تبين الصورة الأولى والصورة الثانية فى العمل الفنى اللغوى ؛ ذلك أن اللغة ليست مكانية فتتحدد لنا المساحات ، وليست كذلك زمانية فتتحدد لنا المسافات ، ولكنها مكانية زمانية فى وقت معاً .[1] وكان المفروض

---

(١) راجع مفهوم زمكانية اللغة عند رتشارد ألبرت ولسن R. A. Wilson فى كتابه : "The Miraculous Birth of Language" ، نشر فى Guild Books رقم ٢١٣ سنة ١٩٤١ ، ص ١٦٢ وما بعدها .

فى هذه الحال أن تتمثل فيها الصورتان المكانية والزمانية ، وهذا ماتحقق ، ولكنه تحقق على نحو غريب ؛ ذلك أن الصورة المكانية تنطبق فى هذه الحال تماما على الصورة الزمانية فيخيل للانسان كأن إحداهما قد ذهبت بمعالم الأخرى . ولكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان ؛ فالذى يقرأ أو يستمع لقطعة من الشعر يتمثل له فى وقت واحد صورتان : صورة صوتية هى ما للألفاظ من امتداد منسق فى الزمان ، وصورة مرئية (أو مفهومة) هى ما للفظ من دلالة على شىء ، أو ما للألفاظ من دلالات على أشياء . فعند مانقول « باب » مثلا فإن الصورة الأولى لهذا اللفظ تشمل التنسيق الزمنى الذى لصوت هذا اللفظ كما تشمل الدلالة المكانية على الباب . وعندما نقول « باب النجار مكسور » فإن الصورة الأولى لهذه العبارة تتمثل فى التنسيق الزمنى للعبارة كلها : بَا — بُن — نَجْ — جَا — رِ — مَكْ — سُو — رُنْ ، وفى الدلالة المكانية (المفهومة) للباب والنجار والكسر . ومن ثم لا تكون الصورة الأولى فى العمل اللغوى هى الصورة الصوتية فقط ، بل إنها تشمل كذلك الصورة المكانية المفهومة .

فإذا كانت الصورة الثانية هى ماوراء السطح ، فعلى أى شىء إذن تدل فى العمل اللغوى ؟ كان طبيعياً أن يخيل إلينا أن الصورة الأولى فى اللغة لابد أن تكون فى تنسيقها الصوتى فحسب ، ذلك أن الدلالة المكانية (أو المفهومة) للألفاظ هى المعانى التى تدل عليها هذه الألفاظ ، ولكن الحقيقة وطبيعة اللغة كما رأينا تحتم أن يكون التنسيق الصوتى والدلالة المفهومة معاً يمثلان الصورة الأولى فى العمل اللغوى . وتظل الصورة الثانية فيه هى مايفهم أو يحس وراء هذه الصورة بعنصريها . فإذا نحن رجعنا إلى المثال السابق « باب النجار مكسور » كانت الصورة الأولى كما رأينا ، وكانت الصورة الثانية هى المعنى الذى وراء هذه الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى ، أى بصوتها الموسيقى ودلالتها المكانية ، وليكن هذا المعنى هو السخرية مثلا ؛ السخرية

التى نحسها أو نفهمها وراء هذه العبارة ، وإن كانت هى أبعد شيء عن العبارة . فليست السخرية فى « بابن نج جا ... الخ » ولا فى الباب أو النجار أو الكسر . هذه العبارة حققت غاية هى السخرية . وهى الصورة الثانية للعبارة .

هكذا العمل الفنى اللغوى ، معرفتنا بالدلالة المكانية له لا تعنى مطلقاً أننا فهمنا الهدف منه ، وهو فى ذلك يعود فيتساوى مع العمل الفنى التصويرى ؛ فنحن نرى فى الصورة مساحات ، ونرى فى كل مساحة لونا . فهناك المساحة المجردة ونساويها هنا بالصورة الصوتيه للغة ، وهناك مايملأ هذه المساحة من لون . وهذا اللون قد يكون أخضر أو أصفر أو أحمر أو غير ذلك من الألوان ، ونساوى هذا بالصورة المكانية للغة . فإن هذا الحيز الزمانى فى لفظة «باب» يملؤه شيء معروف هو الباب . (والفارق الوحيد بين الصورتين هو أن الحيز فى التصوير يمكن أن يملأ بأى لون من الألوان فى حين أن الحيز الزمانى فى اللغة مرتبط دائماً بشيء بذاته من الأشياء) . فإذا كانت رؤيتنا لإحدى اللوحات التصويرية ، وإدراكنا لمساحاتها ، ومعرفتنا بما يملأ هذه المساحات من ألوان (أحمر . أخضر . أصفر) لايعنى مطلقاً أننا فهمنا موضوع اللوحة ولا ماتهدف إليه ، فكذلك الأمر فى العمل اللغوى ؛ إدراكنا للمسافات الزمنية فيه ، ومعرفتنا بما يملأ هذه المسافات من أشياء (الباب ، النجار ، الكسر ...) لا يعنى مطلقاً أننا عرفنا الصورة الثانية فيه ، فعرفنا ما يهدف إليه من سخرية مثلا .

ويترتب على هذا أن المعنى لاينفصل عن اللفظ إذا كنا نتحدث عن معنى اللفظ بما هو عنصر من عنصرى الصورة الأولى ، وهو ينفصل عنه إذا كنا نتحدث عن المعنى الذى يكوّن الصورة الثانية . هذا هو الأساس الذى نضعه أمامنا دائماً للفصل فى مشكلة اللفظ والمعنى ؛ ذلك أننا سنجد أن فكرة الصورة الأولى والصورة الثانية فى اللغة ستحل لنا الإشكال دائماً ، فسنجد

---

(١) عبد القاهر الجرجانى يمثل هذا الاتجاه .

أن الذين كانوا يربطون بين اللفظ والمعنى[1] كانوا يقفون عند الصورة الأولى ويعطونها الأهمية ، والذين كانوا يفصلون بين اللفظ والمعنى كانوا يتكلمون عن مفهوم المعنى من حيث كونه يمثل الصورة الثانية ، فيعطونه بدورهم أكبر الأهمية . فهؤلاء يحكمون حين يحكمون على الصورة الأولى ، وأولئك يحكمون على الصورة الثانية .

ويترتب عليه كذلك أن تكون الصناعتان اللفظية والمعنوية اللتان عرفهما العرب عملا يحدث فى الصورة الأولى لا فى الصورة الثانية ، ذلك أن الجناس والتشبيه كلاهما يتصل بالصورة الأولى ، الجناس يتصل بالناحية الزمانية (الصوتية) والتشبيه أو الاستعارة تتصل بالناحيه المكانية (المرئية أو المفهومة) . فعندما نقول مثلا : كر محمد أسداً ، فإن لفظتى محمد وأسد لهما دلالة مكانية (مرئية أو مفهومة) . أو عندما نقول : عض على إصبعه ، فإن هذه الصورة يمكن أن نتصورها فنتمثل شخصاً يعض على إصبعه ولكن فهمنا لأن هذه الصورة فيها شخص وأن هذا الشخص له إصبع ، وأنه يعض هذا الإصبع ، لا يعنى بالضرورة أننا أحسسنا بإحساس الندم الذى أحس به ، فالندم إذن هو الصورة الثانية لهذه الصورة اللغوية .

وإذا كنا نجد من النقاد من يتكلم عن نقد اللفظ ونقد المعنى (كقدامة ابن جعفر فى « نقد الشعر » مثلا) فإن ذلك ليس معناه أنه يتكلم عن نقد الصورة الأولى ونقد الصورة الثانية ، وإنما يتكلم فى الواقع عن نقد الصورة الأولى بمظهريها الزمانى والمكانى ، والذين ثاروا على معانى أبى تمام لم يثوروا على الصورة الثانية وإنما ثاروا على العنصر المكانى (المرئى أو المفهوم) من الصورة الأولى . وهنا يدخل اعتبار جديد هو علاقة العناصر الزمانية فيما بينها ، وكذلك علاقة العناصر المكانيه ، ثم علاقة العناصر الزمانية فى مجموعها بالعناصر المكانية . ذلك أن الذين ينقدون الألفاظ إنما هم ينقدون العلاقات بين العناصر المكانية . فإذا لم يرض أحد عن لفظة

«مستشزرات» مثلا فإنه فى الواقع لم يرضى عن العنصر الزمنى وحده فى تكوين هذه اللفظه «مس تش زِراتن» ، لأن العلاقات التى بين الوحدات الزمنية التى يتكون منها اللفظ ليست طبيعية فى اللغة العربية . وكذلك إذا لم يرض البعض عن «أخدع الدهر» عند أبى تمام فإنه فى الواقع لم يرض عن العنصر المكانى وحده فى تكوين هذه العبارة «أخدع ، الدهر» ، لأن العلاقة بين الوحدتين المكانيتين اللتين تتكون منهما العبارة ليست طبيعية فى الحياة والواقع . والعرب كانوا دائماً مشدودين إلى الواقع ، فهم إذن ينكرون أن تكون هناك علاقة بين الأخدع والدهر . وإذا وجدت هذه العلاقة فإنها تكون علاقة غريبة .

وإذا كان النقد دائما قليلا ما يعدو الحديث عن الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى إلى الحديث عن الصورة الثانية فى العمل الأدبى فإن ذلك يبدو فى الواقع طبيعيا ، لأن النقد لا يستطيع أن يحكم دائما على الصورة الثانية فى العمل الأدبى إلا من حيث مافيها من أهمية . ولكن هذا فى الواقع ليس دائما هو موضوع النقد . النقد حينما يتناول التجربة أو المعنى أو الصورة الثانيه فإنه يتحدث فقط عن أهميتها فى الحياة وعن عمقها ، وهو فى هذه الحالة لا يسير وفقاً لقواعد أو مبادىء خاصة محددة . أما الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى فإنه من السهل إخضاعها لقواعد محددة نوعا من التحدد ، لأن هذه الصورة فى الواقع تتم فى المحسوس ، والمحسوس عادة يمكن تبين القاعدة التى يتبعها . والقاعدة التى تفرض نفسها فى الواقع على ذلك الجانب الحسى من العمل الأدبى هى القاعدة الطبيعية ، هى القاعدة التى تتمثل فى الخارج ، فى الطبيعة .

ويترتب على كل هذا أن تنقسم الأسس الجمالية التى يقوم عليها النقد قسمين رئيسيين . قسما تجتمع فيه تلك الأسس التى تتحدث عن الصورة الثانية عن الموضوع الكلى ، عن التجربة الفنية من حيث هى كل لا ينقسم ولا يتخلخل ، عن الهدف الذى يتحقق فى العمل الأدبى كائناً ما كان هذا الهدف ، فيستوى أن يكون دينياً أو أخلاقياً أو تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً ، وقسما يتركز فيه الأساس الذى يتحدث عن الصورة الأولى ، بكل ما لها من مقومات . ومجموعة الأسس التى يقوم عليها نقد الصورة الثانية تستمد قوانينها

وقواعدها من الضمير الإنسانى ، أو الأوضاع الاجتماعية التى يعيش فيها الفرد ، ولذلك فهى أسس تقبل التطور بمقدار مايعترى ذلك الضمير الإنسانى والأوضاع الاجتماعية من تطور أما الأساس الذى يقوم عليه نقد الصورة الأولى فيستمد قواعده وقوانينه من الوجود الطبيعى الذى يتمثل فى الكائنات على اختلاف أنواعها ، ولذلك يبدو هذا الأساس غير قابل للتطور أو التغير ، بل يتمتع من الثبات بمقدار ما تتمتع قوانين الطبيعة ذاتها من ثبات (دون أى اعتبار للحالات الشاذة بطبيعة الحال) . وهذا الثبات لايلغى عمل النقد أو يرده دائماً إلى رأى إجماعى ، لأن تحقق القاعدة يحتاج دائماً إلى الروح — كما سبق أن رأينا عند القاضى الجرجانى .

وقد قلنا فى ختام الفصل الفائت إن الشعراء والمفكرين والنقاد من العرب كانوا يفهمون الجمال من حيث هو إدراك حسى . ولا شك أن إدراك الصورة الأولى فى العمل الفنى إدراك حسى بحت . فالعرب بعامة كانوا إذن يرون الجمال فى الصورة الأولى ، وقلما اهتموا بالمعنويات أو بالصورة الثانية .

ولذلك كان الشاعر منذ القدم يحدثنا عن صورة محبوبته ، ويلح دائماً فى إبراز هذه الصورة على بيان العلاقات بين أجزاء جسمها ، أى بين عناصر الصورة الأولى ، ولا نكاد نجد الشاعر يحدثنا عن الوفاء أو الطيبة أو الذكاء أو الحنان أو غير ذلك من معنويات تنطوى عليها تلك الصورة الأولى الجميلة . وهذا الفهم كان له صداه عند النقاد ، بل لعله هو بعينه الذى تمثل عند النقاد ؛ فبعضهم ، وهم القلة ، قد عنو بتلك الصوره الثانية ، والأغلبية الساحقة قد عنيت بالصورة الأولى للعمل الأدبى ، ولذلك كثرت المادة التى تصور الأساس الجمالى البحت عندهم . وسنبدأ باستعراض الأسس المتصلة بالصورة الثانية ثم أسس الصورة الأولى .

— ١ —

والأحكام القائمة على أسس الصورة الثانية أحكام شخصية ، لأن المنفعة تقاس من وجهة نظر شخصية ، فردية أو جماعية . وفيما يلى تصنيف هذه الأسس .

(ا) أساس المنفعة والتعليم :

كلنا نعرف المنفعة التى كانت تجتنى من الشعر ، فقد اتخذ وسيلة للإثارة سواء للثأر أو للكرامة أو لتلبية داعى الكرم . وبذلك كان أحسن الأدب عند العرب ما حث الشجاع والكريم وكذلك الأمر من حيث الناحية التعليمية فقد أصبح لزاماً على شداة الأدب

أن يتربوا على نتاج من سبقهم من القدماء ، وإذن فليجمع ذلك القديم ، أو فليجمع خير ذلك القديم وليصنف ليكون بمثابة المادة التى يتعلم منها أولئك الشعراء . ومن ثم وجدت المجموعات الشعرية كالحماسات (لأبى تمام والبحترى وابن الشجرى) والمفضليات للضبى وما أشبه . وكان هذا الشعر بطبيعة الحال يراعى عند اختياره أنه سيكون المادة التى يتربى عليها الراغبون فى صنعة الأدب ، فكانت لذلك مادة متحرزة فى أغلب الأحوال ، لاتضع بين أيديهم سوى ما يتسم به الاعتدال . ولعل بيئات علماء اللغة هى التى كانت سببا فى ظهور فكرة الشعر التعليمى . ومن مواقفهم ما يرويه ابن قتيبة ، يقول : « كان عمرو بن العلاء يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التى منها :

فإما أن تكون أخى بحق ... فأعرف منك غثى من سمينى
وإلا فاطرحنى واتخذنى ... عدواً أتقيك وتتقينى

ويقول : « لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه[1] » .

على أن النقد على أساس المنفعة أو الفائدة لا يقف عند مجرد الفائدة المادية التى تكون للقصيدة مثلا حين تدفع بالجبان المتهيب إلى ساحة القتال و تستنزف المال من يد الشحيح فتخلق منه كريماً ، ولكنه يأخذ صورة تهتم بالفائدة المعنوية ، تلك الفائدة التى فتش عنها ابن قتيبة فى معنى قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هدب المهارى رحالنا ... ولم يعرف الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

وهو يقول عن هذا الشعر : « إذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى . . . هذه الألفاظ كما ترى أحسن شىء مخارج ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان .

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٣٣ — ٢٣٤ .

وعالَيْنا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح »[1]. وقد يبدو من كلام ابن قتيبة عن المخارج والمطالع والمقاطع أنه يتحدث عن العنصر الزمنى فى الصورة الأولى ، وأن تفتيشه عن المعنى بهذه المثابة يعنى بحثه عن العنصر المكانى فى الصورة الأولى أيضاً ، فيكون كلامه هنا فى غير موضعه ، ولكننا نلاحظ أنه كان يفهم المعانى التى اشتملت عليها هذه الألفاظ ، وقد سردها لنا بأسلوبه ليدلنا على أنه يفهمها فهماً تاماً ، ولكنه كان يبحث عن شىء آخر وراء كل هذا ، كان يبحث عن الفائدة كما قال . وهو لم يحدد لنا نوع الفائدة التى فتش عنها فلم يجدها ، ولكن هذا يعنى على كل حال أنه كان يبحث عن الصورة الثانية لهذه الصورة اللفظية ، وقد يكون أخطأه الإدراك ، وقد يكون وراء هذه الصورة اللفظية صورة أخرى لم يستطع ابن قتيبة أن يتبينها فأزرى بها لأنه لم يجد لها مفتشاً ، فى حين نجد ناقداً آخر[2] يعلو بقيمتها لأنه يتمثل شيئاً وراء هذه الصورة .

ومعنى هذا أن البحث عن الصورة الثانية ، أو التفتيش عن فائدة المعنى قد لا ينتهى عند سائر النقاد نهاية واحدة ، فبعضهم قد يتكشف له شىء ، وبعضهم لا يكشف شيئا على الإطلاق . وفى أغلب الأحوال لم يكن الناقد يكشف شيئاً ، فيتخذ من تقصيره أداة يحكم بها على الشاعر نفسه . ولعل من ذلك ماحكم به على شعر ذى الرمة من أنه « نقط عروس تضمحل عن قليل »[3] وكذلك ما حدث به محمد بن الحسن اليشكرى حين قال : « أنشد أبو حاتم السجستانى شعراً لأبى تمام فاستحسن بعضه واستقبح بعضا ، وجعل الذى يقرأه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبو حاتم ، فقال : ما أشبه شعر هذا

---

(١) ابن قتيبة : نفسه ص ٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى فى كتابه « أسرار البلاغة » ، المكتبة التجارية سنة ١٩٤٨ ، ط ١ ص ٢٧ .

(٣) المرزبانى : الموشح ، ص ٣٦٢ .

الرجل إلا بثياب مصقلات خلقان ، لها روعة وليس لها مفتش [1] .

وفى هذا الميدان لانغمط العرب موقفهم البارز فى نوع أدبى بذاته هو الذى يمكن أن نلمس فيه العناية بالصورة الثانيـــة ، وهذا النوع هو أدب الأمثال . فلا شك أن المثل لون أدبى مستقل ، وأن العرب برعوا فيه براعة حملت الجاحظ على اعتبارهم متفردين فيه . وقيمة المثل فى أنه يلفت سامعه مباشرة إلى الصورة الثانية التى يتضمنها ولكن هذا النوع الأدبى لم يتم ولم ينتشر . وقد يكون هناك من الشعراء من عنى به عناية خاصة ، وقصر عليه جهده ، بعد أن خرج به إلى ميدان « الحكمة » كأبى العتاهية مثلا . كما نجد شعراء آخرين كصالح بن عبد القدوس وأبان بن عبد الحميد ومن انتهج نهجهما يجعلون الشعر التعليمى غايتهم [2] ، ولكن لعله لم يكتب لهؤلاء أن يعيشوا طويلا . [3]

والخلاصة إذن أن هناك من النقاد من اختار الشعر وفضله لأنه يفيد فى حث الشجاع وإثارة النخوة فى الكريم ، أو لأنه معتدل يفيد فى تربية الأبناء وتأديب الشداة ، ومنهم من فتش عن فائدة أخرى غير هذه الفوائد المادية فأخطأه التوفيق ، فحكم حكما قاسياً على العمل الأدبى . وقليل من النقاد من بحث عن تلك الصورة الثانية لان الأدباء أنفسهم لم يولوها أفضل عناية ، أو لم يكونوا على وعى تام بها ، والقلة التى عنيت بها شيئا من العناية لم يعش فنها .

(ب) الاساس الاخلاقى :

« طريق الشعر إذ أدخلته في باب الخير لان »

الأصمعى

« الشعر نكد ، بابه الشر . فاذا دخل فى الخير ضعف »

الأصمعى

لم ينزع الشعر العربى منذ نشأته أى منزع دينى . ولعلنا مازلنا نذكر رجز امرىء القيس فى هجائه لذى الخلص (من أصنامهم المعبودة) حينما استشاره

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ ، ص ٢٤٥ .

(٢) شوقى ضيف : النقد الأدبى فى كتاب الأغانى ص ٥٤ .

(٣) شوقى ضيف : نفس المرجع ، ص ٥٩ .

فى الانتقام لأبيه. وحينما جاء الإسلام تحول بعض الشعراء فأصبحوا دينيين فى منزعهم، يصدرون عن تعاليم الدين الجديد. ولكن هذا الأثر لم يستمر طويلا، بل لعله لم يمتد إلى كل الشعراء العرب الذين عاصروا نشأة الإسلام. ولذلك ما يلبث هذا الشعر أن يعود إلى مجاريه أو إلى اتجاهه الأول الذى يسير بعيداً عن الدين.

فى هذه الفترة القصيرة من صدر الإســلام وضعت للشعر مقومات دينية، وكان يلقى القبول أو الرفض على أساس مدى ما يتوافر فيه من هذه المقومات: الأخلاق القويمة، الفضائل، المواعظ، العفة، الهمة، المروءة... الخ. ومن ثم كان إعجاب النبى صلى الله عليه وسلم ببيت طرفة:

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا ... ويأتيك بالأخبار من لم تزود

ووصفه له بأنه من كلام النبوة. ومن ثم أيضاً كان إعجاب عمر بن الخطاب بعبد بنى الحسحاس حين أنشده:

عميرة ودع إن تجهزت غادياً ... كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فقال: «لو قلت شعرك مثل هذا لأعطيتك عليه. فلما قال:

فبتنا وسادانا إلى علجانة ... وحقف تهاداه الرياح تهاديا

وهبت شمالا آخر الليل قرة ... ولا ثوب إلا درعها وردائياً

فما زال بردى طيبا من ثيابها ... إلى الحول حتى أنهج البرد بالياً

فقال له عمر: ويلك! إنك مقتول»[1].

وكذلك «يروى أن عمر بن الخطاب قال: أى شعرائكم يقول:

ولست بمستبق أخا لا تلمه ... على شعث أى الرجال المهذب

قالوا: النابغة، قال: هو أشعرهم»[2].

والملاحظة التى وقف عندها النقد العربى وأصر فى كل حالة على موقفه

---

(١) ابن سلام: طبقات الشعراء ص ٤٣.

(٢) ابن سلام: نفسه ص ١٧.

هي أن الفن القولى لا يمكن أن يعيش فى كنف الدين أو الأخلاق . وكأن الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته ، وكأن استهداف أوجه الخير يضعفه كما قال الأصمعى .

وفى خبر لأبى حاتم عن الأصمعى أيضاً قال « قال لى الأصمعى : شعر لبيد كأنه طيلسان طبرى ، يعنى أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة . فقلت له أفحل هو ؟ قال : ليس بفحل . . . وقال لى مرة : كان رجلا صالحاً ، كأنه ينفى عنه جودة الشعر[1] » .

وهى قضية أثبتها لهم أكثر من شاهد . « هذا حسان بن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره »[2]. وقد قال الأصمعى فى مرة أخرى : « شعر حسان فى الجاهلية من أجود الشعر ، فقطع متنه فى الإسلام لحال النبى صلعم »[3]. وكذلك النابغة ، وهو ، كما نعلم ، فحل من فحول الجاهليـــة المقدمين ، قد ظهر الضعف فى شعره عند ما توخى تعاليم الدين . ويروى ابن سلام أنه أنشد بعد إسلامه الحسن بن على ، وقد استنشده شعراً :

الحمد لله لا شريك له　　　من لم يقلها فنفسه ظلما[3]

فهو كما نرى أقل من شعره القديم بكثير . وكأن هذا الضعف وحده كان كافياً لأن يبعد بالشعراء الآخرين عن ميدان الدين خشية على فنهم . ولذلك نلاحظ أن الشعر كما كان يلقى القبول والاعجاب حينما ينحو نحوا أخلاقياً بصفة عامة ، ويلقى الرفض ، ويعرض قائلة للقتل ، إذا هو عارض تلك النزعة ، فانه يعود سريعاً ليلقى القبول والإعجاب ، كما كان من قبل ، إذا هو كان مخالفاً لتعاليم الدين والاخلاق الفاضلة ، ويلقى الرفض ، ويعرض صاحبه للسخرية المرة عند ما يلتزم أى موقف أخلاقى بجانب الدين ، كما سنرى .

---

(١) المرزبانى : الموشح ، ص ٧١ .
(٢) ابن قتيبة ص ١٧٠ ، المرزبانى ص ٦٢ .
(٣) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٢٧ .

أما قصيدة « بانت سعاد » لكعب بن زهير فإن شهرتها لم تكن ترجع — فيما يبدو — إلى فنيتها ، ولكنها كذلك لم تكن ترجع إلى العنصر الدينى فيها فحسب ، فقد اشتملت ، إلى جانب ذلك العنصر الدينى (مدح الرسول) على عنصر العصبية (مدح قريش والإنحاء على الانصار) الذى كمن فى النفوس فترة ما ثم عاد فاستعلن وقامت بسببه حروب ، واشتملت كذلك على عنصر أسطورى (البردة التى خلعها النبى على الشاعر تقديراً منه له ، وهى البردة التى اشتراها معاوية ، وظل الخلفاء يلبسونها فى العيدين كما زعم أبان[1]) .

أما الجانب الآخر فإنه يبدأ يتضح منذ عهد عمر بن أبى ربيعة وصديقه الناقد ابن أبى عتيق ؛ فقد كان ابن أبى عتيق يعجب بصديقه أيما إعجاب ، ولعله كان يعجب به رغم ما كان فى شعره من عصيان ، أو لأن شعره كان فيه عصيان وهو يرد أحد مجادليه فيه بقوله . « لشعر عمر بن أبى ربيعة نوطة فى القلب ، وعلوق بالنفس ، ودرك للحاجة ليست لشعر ؛ وما عصى الله جل وعز بشعر أكثر مما عصى بشعر ابن أبى ربيعة » .[2] وهناك حادثة طريفة يرويها لنا أبو الفرج ، وتصور لنا فى وضوح كيف تم التحول السريع إلى البعد بالشعر عن ميدان الأخلاق . ونعجب حين نعرف أن الحادثة وقعت فى وقت مبكر ، واشتركت فيها السيدة سكينة بنت الحسين. وهى من نعرف من فضليات النساء ومن بيت النبوة. وقد كانت تقوم فى ندوتها بمهمة الناقد الموجه، ويروى لها نقد غير قليل. فى يوم ما « جاء جرير يستأذن عليها فلم تأذن له ، وخرجت اليه جارية لها فقالت : تقول لك سيدتى أأنت القائل :

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجعى بسلام

قال : نعم. قالت فألا أخذت بيدها فرحبت بها وأدنيت مجلسها وقلت

---

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٢٠ — ٢١ .

(٢) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ١٠٨/١ ط دار الكتب .

لها ما يقال لمثلها . أنت عفيف وفيك ضعف ، فخذ هذين الألفى درهم فالحق بأهلك » . [1]

وتكون من الظواهر الغريبة فى عهد بنى أمية أن يصبح الأخطل — وهو نصرانى — شاعر الخلافة فى فترة من الفترات . وقد يكون لذلك تفسيرات مختلفة ، ولكن التفسير اللازم هو أن هذا الموقف لم يكن غريباً فى أمة تفصل فصلا تاماً بين الدين والشعر ، أو تجعل النزعة الدينية من معطلات الشعر . وقد صور ذلك الأخطل نفسه فى قوله : « أن العالم بالشعر لا يبالى وحق الصليب إذا مر به البيت المعاير السائر الجيد أمسلم قاله أم نصرانى » [2] . وقد تجرى على لسان الأخطل نفسه معان تأخذ الاتجاه الأخلاقى الذى لا يجعل من نصرانيته سبباً أو سبيلا إلى الطعن عليه ، أنشد قصيدته التى يقول فيها :

وإذا افتقرت إلى الذخائر لم تجد   ذخراً يكون كصالح الأعمال

فقال له هشام بن عبد الملك : هنيئا لك يا أبا مالك الإسلام . [3]

وقد نجد من يعيب على امرىء القيس فجوره وعهره فى شعره كقوله :

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذى تمائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له   بشق وتحتى شقها لم يحول

وقالوا : هذا معنى فاحش [4] . «وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب رداءته فى ذاته». [5]

وهذا تصور من قدامة يؤكد لنا مدى اهتمام النقد العربى بالناحيـــة الأخلاقية وموقفه منها وتفسيره لأثرها فى العمل الأدبى ، فاذا بنا نجده يعطى الأهمية كل الأهمية للصورة الأولى التى تتم فيها الصنعة (النجارة كما ذكر) ،

---

(١) الأغانى ٣٨/٨ ط دار الكتب .

(٢) الأغانى ٢٨٩/٨ ط دار الكتب .

(٣) ابن سلام : طبقات الشعراء ص ١١٥ .

(٤) المرزبانى : الموشح ، ص ٣٦ .

(٥) قدامه : نقد الشعر ، ص ١٤ .

أما الهدف الأخلاقى فلا يؤبه به على الاطلاق ، إذ ليس له أى عمل فى تحسين تلك الصورة أو تقبيحها ؛ فقد يكون حسنا ويخرج العمل الأدبى كريها إلى النفس ، وقد يكون فاحشاً فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل محببا إلى النفس مثيراً للإعجاب .

ومثل هذا الفهم هو الذى أتاح للنجان أن يروج شعرهم ؛ « فلو كانت الديانه عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وعاب من أصحابه ، بكما خرساً ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر »[1] . فعزل الدين عن الشعر ، ووقوفه خارجه منع النقاد من أى حكم نقدى يرفع شعراً لما فيه من نزعة دينية ، أو يخفضه لوقوفه موقفاً يبدو مضاداً لها .

وإذا كنا قد ربطنا فى الفصل السابق بين مفهوم الصنعة والكذب فإننا نربط هنا بين مفهوم الكذب والأخلاق ؛ فنجد أن الدعوة إلى الكذب الفنى أو الكذب الأخلاقى فى الفن كانت تلقى رواجا عند الشعراء على أساس من ذلك الفهم الذى يجعل الدين والاخلاق بمعزل عن الشعر ، فلا يجد بين الصدق وطبيعة العمل الشعرى أو الشاعر سبباً . « قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب فى شعره ، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الانبياء »[2] .

وبقول ابن رشيق عن الشعر : « ومن فضائله أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه حسن فيه[3] » .

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة ، ص ٥٠ — ٥١ . وكان كعب بن زهير قبل أن يسلم يهجو النبي وأصحابه .

(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ص ١٠٣ . (٣) ابن رشيق : نقد الشعر ، جا ص٦ .

ويظل هذا الفهم يسود النقد الأدبي لأنه ظل كذلك يسود مفهوم الشعر. وكان النقد والشعر يسيران متوازيين كما قلنا من قبل. ويتكلم عبد القاهر الجرجاني على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه فيقول : « لا يخلو من كان هذا رأيه من أمور ؛ (أحدها) أن يكون رفضه له وذمه إياه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخف وهجاء وسب وكذب وباطل على الجملة . (والثاني) أن يذمه لأنه موزون مقفى ، ويرى هذا بمجرده عيباً يقتضي الزهد فيه والتنزه عنه . (والثالث) أن يتعلق بأحوال الشعراء وأنها غير جميلة في الأكثر . ويقول : قد ذموا في التنزيل . وأي كان من هذه رأيا له فهو في ذلك على خطأ ظاهر »[1] .

معنى ذلك كله أن المؤثر الديني سواء في الجاهلية والإسلام لم يستجب له الشعراء . وكأن فترة ظهور الإسلام كانت فترة عارضة في حياة هذا الشعر ، ما لبث أن تحول بعدها إلى مجراه الأول واتجاهه القديم ، فترك الدين وترك الأخلاق ، ترك لهما ميدانهما ووقف بعيداً لا يكاد يتأثر بهما ، بل لعله كان يتأثر بهما تأثراً سلبياً حين يواجههما مواجهة صريحة . ولم يكن النقاد منعزلين عن الشعراء فوقفوا بجانبهم في موقفهم ، ولم يتخذوا من الدين أو الأخلاق أساسا يرفعون به شاعراً ويخفضون آخر ، واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم النقدي ، وربما رأوا منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر ، أو أنه على الأقل مما يحسن به فن الشعر .

ويفهم من هذا أن الإسلام لم يكن له أي تأثير إيجابي على الادب والنقد . وهذا في رأينا صحيح عند ما نفهم الدين على أنه مجموعة من التعاليم ، وأن ما يمكن أن يتصل منه بميدان الادب هو الجانب التوجيهي الأخلاقي . وهذه الحقيقة هي التي يعنينا تقريرها هنا . ولكن الإسلام كان له أثر واضح في الميدان

---

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص ٩ .

الأدبى، لأنه لم يكن مجرد تعاليم ، بل كان له كتاب أدبى معجز يتحدى كل أدب . وهذا الكتاب فى قمته العالية من البلاغة قد أثر فى الشعراء كما أثر فى النقاد . ولعله بسببه وجدت دراسات بلاغية استقلت وحدها بكتب كاملة كثيرة ، فضلا عن أنها انبثت فى أغلب كتب النقد والبلاغة . وقد كانت هذه الدراسات تدور حول مشكلة الإعجاز كما هو معروف ، وتفرعت عنها الكتب التى بحثت فى نظم القرآن .

أما الشعراء فكثير منهم حاول أن يقيس مستواه الأدبى بمستوى هذا القرآن ، ويقف منه موقفاً نقدياً . فالأغانى يروى لنا أن أبا العتاهية قال : « قرأت البارحة (عم يتساءلون) ، ثم قلت قصيدة أحسن منها »[1] .

والقصة التى تنسب لأبى العلاء المعرى ذائعة مشهورة . ويضع لنا عبد الغليم قائمة بأسماء عدد من الشعراء الذين انتقدوا القرآن[2] . ويروى الأغانى كذلك أن بشار بن برد قد فضل بعض شعره على صورة الحشر[3] . وحين سمع بعضهم قول أبى تمام :

لا تسقنى ماء الملام فإننى صب قد استعذبت ماء بكائى

أخذ وعاء وذهب يطلب منه فى شىء من السخرية قطرات من ماء الملام هذا ، فيجيبه أبو تمام بأنه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من « جناح الذل » ، وهو يشير إلى الآية « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة . . . » .

وهكذا يقف الشعراء من ذلك الأثر الأدبى ، يقيسون أنفسهم به أحيانا ، ويأخذهم الزهو فيفضلون إنتاجهم عليه فى بعض الأحيان ، ولكنهم فى كل الحالات لم يكونوا يتأثرونه أو ينحون عليه إلا فى ناحيته الشكلية ،

---

(١) الأغانى دار الكتب جـ ٤ ص ٣٤ ط دار الكتب .

(٢) Gustave E. von Grunbaum : A Tenth Centuary Document of Arabic Literary Theory and Criticism; The University of Chicago Press, published 1950, p. XIV, footnote 7.

(٣) الأغانى جـ ٣ ص ٢١١ ، ط دار الكتب .

أى فى صورته الأولى فحسب ، أما ما فيه من أخلاقية فقد كانوا عنها بعيدين كل البعد كما رأينا .

أما النقاد والبلاغيون فقد كانوا يرون فيه قمة البلاغة ، ولم يكونوا يرضون بحال أن يمس بأى نقد ، فما يرد فهو الصحيح دائماً وهو القمة دائماً ، وإن خالف القاعدة. وهم كثيراً مايجرون المقارنات بينه وبين إنتاج شعرى[1] ليبينوا أنه فى درجة ترتفع على كل شعر ، وأنه لا يمكن مجاراته أو اللحاق به ، لأنه يعجز كل محاول . وقد درس القرآن فى ميدان الفقه دراسة مستفيضة ولكن عندها أثيرت مشكلة ما إذا كان عدم القدرة على مجاراة القرآن ترجع إلى صورته كما ترجع إلى محتوياته سواء بسواء — احتاج البحث إلى ميدان أوسع من ميدان علماء الدين[2] ، وكأن المشكلة قد انقسمت شطرين ، شطرا يتصل بالمحتوى القرآنى وبالأهداف التى يرمى إليها ويختص به علماء الدين ، وشطرا يتصل بالشكل ويختص به النقاد والبلاغيون . وانفصل هذا الشطر الأخير انفصالا تاماً عن الشطر الأول . « وكل الاعتبارات الفنية التى بدأت منذ القرن العاشر (الرابع الهجرى) واستمرت إلى ما بعد ، والتى كانت تقوم بدور هام فى نظرية الإعجاز — قد بدأت من تفهم الأسلوب القرآنى ولم تذهب إلى ماوراء التحليل الشكلى stylistic analysis البتة[3] » .

ونخرج من كل هذا بأن الدين بما هو روح لم يؤثر فى الأدباء ولم يؤثر فى النقاد . أما القرآن فكان له أثر واسع النطاق فى الميدان الأدبى ، لا بما فيه من أهداف أخلاقية ، ولكن بما فيه من أسلوب جميل معجز فى الجمال . أى أن الصورة الأولى وحدها منه هى التى قامت بدور كبير فى تكييف الوضع الفنى والاعتبارات الفنية الشكلية . وهذا يساير الاتجاه العام فى بذل العناية بالصورة الأولى وعدم المبالاة بما تنقله هذه الصورة إلى المتلقى من تجربة .

---

(١) راجع الآمدى : الموازنة ، ص ٢٣٩ .

(٢) انظر جرونباوم : المرجع السابق ص ١٤/١٣ .

(٣) جرونباوم : نفسه ص ١٦ .

(ح) الأساس التاريخى :

« قل لمن لا يرى المعاصر شيئاً ويرى للأوائل التقديما
إن ذاك القديم كان جديداً وسيغدو هذا الجديد قديما »

بدأت الأحكام التاريخية فى النقد العربى منذ وجد ذلك السؤال الغريب: من أشعر ؟ فقد كانت الإجابة عليه تقتضى معرفة تاريخية تمتد إلى أكبر عدد ممكن من الشعراء . وفى صيغة السؤال نحس المطلقية ، فكأن أى إجابة عليه هى إجابة مطلقة ، تتضمن حكما مطلقاً . ولكن يبدو الأمر مختلفاً شيئاً ما ، لأن كل حكم تاريخى مطلق ونسبى كما سبق أن رأينا . فحين يسأل عمر ابن الخطاب : أى شعرائكم يقول :

ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث أى الرجال المهذب

ويجيبونه بأنه النابغة ، فيقول : هو أشعرهم [١] — فإن النابغة هنا أشعر الشعراء ولكن بالنسبة لعمر . فكأن الحكم التاريخى يتضمن عنصراً شخصياً . وهذا هو السبب فى أننا نجد هذا السؤال يتكرر كثيراً وتتعدد الإجابات عليه وتختلف ، ولو كان الحكم مطلقاً لوجد شاعر واحد هو أشعر الشعراء . وقد جاء الوقت الذى أدرك فيه الأدباء أن هذا الإطلاق فى الحكم غريب . أدركه خلف حين قال : « لا يعرف من أشعر الناس ، كما لا يعرف من أشجع الناس »[٢]. وتمثل فى الاتجاه الفكرى الذى يصوره لنا مطهر بن طاهر المقدسى فى كتاب « بدء الخلق » فى القرن الرابع بالنسبة للمعجزة فى القرآن ؛ فهو يذهب إلى أن الظاهرة يمكن أن تكون معجزة فى فترة ما لا فى غيرها . وصفة الإعجاز لأى حادث أو لموضوع القرآن هى بالنسبة للظروف التى حدث فيها . ويشير إيوار Huart إلى أن إخوان الصفا كانوا يقولون بنظرية مماثلة[٣] . فإذا كانت صفة كل حادث نسبية فكذلك كل حكم تاريخى يصح

---

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٧ .
(٢) الأغانى ٩/١٠٩ دار الكتب .
(٣) جرونباوم : المرجع السابق ص ٢٣ .

بالنسبة للظروف التى ألقى فيها . فإذا كان الذى يصدر الحكم شخص من الأشخاص فإن هذا الحكم يصدق بالنسبة لشخصه . فإذا نحن تحدثنا عن الأساس التاريخى هنا فلأنه لا يمكن أن نتحدث عنه إلا فى هذا المكان ، لأن ما فيه من نسبية تخص الشخص الذى أصدره تبعد به عن أن يكون حكما موضوعياً يتبع مفهومات خارجية عامة ، وهو عندئذ لا يمكن أن يندرج ضمن الأسس التى تتناول الصورة الأولى .

ومن شأن الحكم التاريخى أن ينصب على الماضى ، لأنه حين يحكم أبو عبيدة مثلا بين عدى بن زيد وابن مناذر فيفضل الأول — يكون قد أصدر حكما على ظاهرتين مرتا فى التاريخ . وفى الحكم التاريخى تدخل عوامل عدة لا تتصل بالأدب ذاته ؛ تدخل فيه شهرة الشاعر ، وقدمه فى الزمن ، والعصبية والأسطورة ، ومكانة الشاعر الاجتماعية ، والحسد ... الخ .

والأصل فى الناس أن يقدسوا القديم حتى إذا تبين لهم فساده أعرضوا عنه ، وقد لا يعرضون لطول الفهم له . « وقد وصف تعالى فى كتابه الصادق تشبث القلوب بسيرة القديم ونفارها من المحدث الجديد فقال حاكيا لقولهم : إنا وجدنا آباءنا على أمة. وقال ، لن نعبد إلا ماوجدنا عليه آباءنا »[1] . ومن ثم كان « أكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه »[2] . وهناك كثير من الشواهد التى توضح لنا ذلك التعصب العام للقديم وأثره فى الحكم على الشعراء حكما هو بعيد كل البعد عن العمل الأدبى ذاته وقيمته الفنية . أنشد رجل ابن الأعرابى شعراً لأبى نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال بلى ، ولكن القديم أحب إلى[3] . وحين لقى ابن مناذر بمكة حمادا الأرقط أنشده قصيدته :

كل حى لاقى الحمام فمود .

---

(١) ابن شرف القيروانى : رسائل الانتقاد ، ضمن رسائل البلغاء ، ص ٣٢٥ — ٣٢٦ .

(٢) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ورقة ٤٢ .

(٣) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٦٨ .

ثم قال : أقرىء أبا عبيدة السلام وقل له : يقول لك ابن مناذر اتق الله واحكم بين شعرى وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلى وهذا إسلامى وذاك قديم وهذا محدث ، فتحكم بين العصرين ، ولكن أحكم بين الشعرين ، ودع العصبية[1] . ويقول أبو عمرو بن العلاء فى المحدثين : « إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه ، وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم »[2] .

وقد يكون تفضيل القديم قد جاء من وجهة نظر لغوية بحتة ، هى أن أسلم اللغة ما تكلم به القدماء ، ولكن يبدو أن هذا السبب لا ينهض وحده ، لأن سلامة اللغة ليست هى فنية الأدب وجماله . ويحس الشاعر سبباً آخر لهذه العصبية فيقول :

أغرى النـاس بامتداح القديم　　　وبذم الجديد غـير ذميم

ليس إلا لأنهم حسدوا الحى　　　ورقوا على العظام الرميم[3]

وهذا الموقف بجانب القديم دفع بعض النقاد إلى أن ينظروا فى هذا القديم ، فإذا بهم يستخرجون منه مالا يحصى من الاخطاء والعيوب من الناحية اللغوية ذاتها .

وقد كان أنصار القديم يغضون النظر عن كل عيب ، فإذا ظهر عيب عند محدث سبق أن ظهر عند قديم أخذوا به المحدث وتركوا القديم . « قال خلف الأحمر : قال لى شيخ من أهل الكوفة : أما عجبت من الشاعر قال :

أنبت قيصوما وجثجاثا

فاحتمل له ، وقلت أنا :

أنبت أجاصا وتفاحا

فلم يحتمل لى . . . وقال الخليل بن أحمد ، أنشدنى رجل :

ترافع العز بنا فارفنعنا

---

(١) الأغاني ج ١٧ ، ص ١٢ ، ط الساسى .

(٢) الأغانى : ١٢/١٧ .

(٣) الأغانى ١٠٩/١٦ .

فقلت : ليس هذا شيئا . فقال : كيف جاز للعجاج أن يقول :

تقاعس العز بنا فاقعنسسا

ولا يجوز لى ؟ [1] » .

وعندئذ بدأ القديم والجديد يتساويان أمامهم فيما يستأهلان من استحسان واستهجان . ووقف ابن قتيبة موقفه المشهود من الشعراء ، فلم يتأثر بتلك النزعة التى كانت سائدة فى أوساط علماء اللغة حيث يقصرون اهتمامهم على الشعر القديم فلا يروون غيره ، ويستجيدونه لأنه قديم وإن كان سخيفاً [2] . ويفضلونه على الجديد وإن كان يفوق هذا القديم ، فنراه يخلص نفسه منذ اللحظة الأولى من هذه النزعة ؛ فالمتأخر من الشعراء لا يضعه عنده تأخره ولا حداثة سنه ، كما أن الردىء إذا ورد للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عنده شرف صاحبه أول تقدمه . [3] وحين بدأ الجرجانى وساطته وجد أن خصم المتنبى فريقان : « أحدهما يعم بالنقص كل محدث ، ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلى وماسلك به ذلك المنهج » وأجرى على تلك الطريقة ، ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة وابن هرمة وابن ميادة والحكم الخضرى [4] ، فإذا انتهى إلى من بعدهم ، كبشار وأبى نواس وطبقتهم ، سمى شعرهم ملحا وطرفا ، واستحسن منه البيت بعد البيت استحسان النادرة ، وأجراه مجرى الفكاهة . فإذا نزلت به إلى أبى تمام وأضرابه نفض يده ، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتا قط ، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد [5] .

ولعل هذا الجور فى الحكم من هذا الفريق هو الذى حمل الجرجانى على أن يعدد قدراً ليس باليسير من أغاليط الشعراء ، ليبين أن أغاليط القدماء

---

(١) ابن شرف القيروانى ، رسائل الانتقاد ، ص ٣٢٦ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٦ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٥ .

(٤) ابن قتيبة : نفسه ص ٤٧٣

(٥) والجرجانى هنا يعنى الأصمعى ، راجع الأغانى ج ٤ /٢٧٣ ، وانظر الجرجانى : الوساطة ، ص ٣٨ .

لم تمنع من استحسان الحسن عندهم ، فإذا غلط المحدثون فالعدل يقضى بألا نرفضهم على الإطلاق ، ونحكم عليهم قبل أن نخبرهم ؛ بل نحتمل لهم الغلط كما احتملناه للمتقدمين ، ونستحسن الحسن عندهم كما استحسناه عند المتقدمين .

ويسود هذا المفهوم الذى بدأه ابن قتيبة ونماه الجرجانى فإذا بنا نجد ابن شرف القيروانى فى القرن الخامس يقدم إلينا هذا التحذير : « تحفظ عن شيئين أحدهما أن يحملك إجلال القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له ، والثانى أن يحملك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت له ؛ فإن ذلك جور فى الأحكام ، وظلم من الحكام ، حتى تمحص قولهما ، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما » [1] .

وهكذا كان ذلك التطرف فى تفضيل القديم مدعاة إلى فحص هذا القديم عند المعتدلين وتعديل تلك الاحكام الجائرة التى أصدرها المتطرفون على المحدثين . وقد اتضح أن كل حكم تاريخى لا يقوم على التمحيص والدراسة يعد حكما جائراً . ولاشك أن النقد العربى قد حفل بكثير من تلك الاحكام الجائرة التى رأينا منذ قليل طرفا منها .

والخلاصة أن الحكم الجمالى القائم على أساس تاريخى قد وجد عند العرب ، وتمثل بصفة خاصة فى بيئة علماء اللغة ، أولئك العلماء الذين كان لهم الرأى الأول والأخير فى الشعر ؛ ما ارتضوه فهو حسن ، وما لم يرضوا عنه فهو قبيح . وهم يرتضون القديم على الإطلاق ؛ فليحذ الشعراء حذو هذا القديم ليكسبوا رضاهم عنهم . أما رضاؤهم عن القديم وكراهيتهم للحديث فلم تكن عن فحص ودراسة للقديم والحديث ، وتمثل للقيم الفنية التى يشتملان عليها ، بل كانت مجرد هوى وعصبية ، وهى لذلك لا تحمل أى قيمة .

(د) الأساس الاجتماعى :

---

(١) رسائل الانتقاد ، ص ٣٢٥ .

وخير الشعر أكرمه رجالا   وشر الشعر ما قال العبيد

والحديث عن الأساس الاجتماعى عند العرب ليس معناه أن نظرية الصلة بين الأدب والمجتمع قد درست عندهم ، وأنه قام نقد فى وقت من الأوقات على أساس من هذه النظرية . فما نسميه اليوم برسالة الأديب لم يكن موضوعا ملموساً عندهم . ولكن إذا كان الأدب لا يمكن أن يعيش إلا فى مجتمع فقد صدرت أحكام فرضها الوضع الاجتماعى على الشكل الخارجى للأدب ، فجعل له بذلك تقاليد ثابتة ، يحاسب الشاعر إذا هو خرج عليها أو عدل فيها . والمحاولة الجريئة التى بدأها أبو نواس وإن كانت تقوم على أساس من فهم رشيد للصلة بين العمل الأدبى والبيئة التى يصدر فيها ، وما للعمل الأدبى من أثر فى المجتمع الذى يتلقاه ، فإن هذه المحاولة لم تكن كاملة من جهة ، لأن أبا نواس لم يهدف إلى إحداث انقلاب فى فن الأدب يتناول جوهره عند الشعراء الآخرين ، ولكنه كان يرمى إلى انقلاب شكلى ، أو بعبارة أخرى كان يريد الخروج على التقاليد القديمة المتواضع عليها عند الشعراء وبين الناس. ثم إنها — من جهة أخرى — لم تنجح ، لأن التقاليد كانت أكثر رسوخاً من أن تزعزها تلك المحاولة العارضة الشكلية . لم يقل أبو نواس ، ولم يقل غيره ، إن الشعر ينبغى أن يكون فى صالح المجتمع ؛ ينبغى أن يقدم إليه غذاءه النفسى والفكرى ، ينبغى أن يقدم إليه المتعة والتوجيه معاً ، ينبغى أن يتطور به ويدفع به إلى الأمام ، إلى مستوى أرقى مما هو فيه . لم يقل أحد ذلك ، ولم ينقد ناقد عملا أدبياً من حيث هو نافع للمجتمع أو غير نافع ، ولم يرفض ناقد شعراً لأنه يضر بالمجتمع ويتخاف به . لم يحدث شىء من هذا وإنما كان الأساس الاجتماعى الذى نقد النقاد الشعر بناء عليه يتصل باعتبارات أخرى خارجة عن ذلك التصور للمهمة الحيوية التى يقوم بها الأدب فى المجتمع ، وهى مع ذلك اعتبارات اجتماعية كذلك .

بدأت القصيدة منذ العصر الجاهلى — ونخص بالذات قصيدة بالمدح —

تأخذ شكلا ثابتاً . وهذه القصيدة لها دور خطير فى تكييف الذوق العربى ؛ فنحن نصادفها فى ذلك العصر ، وهى تأخذ صورة ثابتة تقريباً عند المحترفين من الشعراء فى العصر الإسلامى . ومن ثم أصبحت لها تقاليدها الفنية المرعية ، وأصبحت هذه التقاليد مقياسا أساسيا للحكم على الشاعر . وقد كان أقل إخلال بهذه المثل الفنية كفيلا بأن يؤخر الشاعر مهما كانت القيمة الشعرية التى تتضمنها قصيدته . ومن ذلك ماحدث من أن « بعض الرجاز أتى نصر بن سيار والى خراسان لبنى أمية فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات ، فقال نصر : والله ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك ، فإن أردت مديحى فاقتصد فى النسيب . فأتاه فأنشده :

هل تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبر مدحة فى نصر

فقال نصر : لا ذلك ولا هذا ، ولكن بين الأمرين »[1] . فنصر فى هذا يريد قصيدة المدح على نحو بعينه ، والشاعر المداح لا بد أن يعرف هذه الصورة ، فيعرف مقدار ما يلزم من التشبيب فى قصيدة المدح وما يلزم من المدح ذاته فيها ، وجهله بذلك يعرضه للتخلف عن الفحول . وقد كان ذو الرمة ينحو نحواً كذلك الذى نحاه هذا الرجاز أول الأمر ، فكان يطيل التشبيب فى مدائحه ، وكان هذا وحده سبباً كافياً لتأخيره عن كثير من الشعراء الذين قد لا يفوقونه من الناحية الشاعرية ، ولكنهم يعرفون ما يطلب فى قصيدة المدح . وابن قتيبة يعرف أنه « من أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيباً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة ، وفلاة وماء . . . فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع . وذاك أخره عن الفحول »[2] .

وإذن فقد كان الهجاء كالمديح ، لونا أدبيا له طريقة خاصة إذا لم يتبعها

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٥ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٩ .

الشاعر لم ينجح شعره . وقد تبع ذو الرمة طريقة أخرى ولم تكن تلك الطريقة موفقة فى العصر الإسلامى ، فالممدوح متعطش للثناء ، فإن تأخر عنه مل ، والمهجو لا بد أن يعاجل بالقوارص ، فإن توانت انفل حدها . وذو الرمة كان يتأخر ويتوانى ويطيل فى الوسائل والمواضعات . . . من أجل ذلك تأخر ذو الرمة عن الذين خاضوا فى الأغراض الاجتماعية فى العصر الإسلامى ، وكان مغلبا فى الهجاء غير محظوظ من المديح»[1] .

ونعود فنجد قصيدة المدح تتخذ تقاليد خاصة بالافتتاح والتخلص والختام ، ويكون الخروج على هذه التقاليد أو عدم مراعاتها سببا فى تأخر الشاعر وتعريضه للوم والعقاب أحيانا . ومن ثم كان «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح ، وخاتمة الكلام أبقى فى السمع وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ؛ فإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبح . . . وينبغى للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة . . . وليجعله حلوا سهلا ، وفخما جزلا»[2] والشواهد كثيرة ، تدلنا على ما كان لهذه الاعتبارات من أثر فى تقدير الشاعر والحكم عليه ؛ فقد «دخل جرير على عبد الملك بن مروان فابتدأ ينشده :

أتصحو أم فؤادك غير صاح . . .

فقال له عبد الملك : بل فؤادك يا ابن الفاعلة ، كأنه استثقل هذه المواجهة . . . ومن هذه الجهة بعينها عابوا على أبى الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئاً ، وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافورا :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فالعيب من باب التأدب للملوك ، وحسن السياسة لازم لأبى الطيب فى

---

(1) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٤٢ .

(2) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٤٥ .

هذا الابتداء . . .ودخل ذو الرمة على عبد الملك ابن مروان فاستنشده شيئا من شعره فأنشده قصيدته :

ما بال عينك منها الماء ينسكب

وكانت بعين عبد الملك ريشة ، وهى تدمع أبدا ، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به فقال : وما سؤالك عن هذا يا جاهل . فمقته وأمر بإخراجه . وكذلك فعل ابنه هشام بأبى النجم وقد أنشده فى أرجوزته :

والشمس قد كادت ولما تفعل   فكأنها فى الأفق عين الأحول

وكان هشام أحول ، فأمر به فحجب عنه مدة ، وقد كان قبل ذلك من خاصته ، يسمر عنده ويمازحه . . . »[1] ،

ويتضح لنا الأثر الاجتماعى فى تكييف القصيدة العربية عندما نلاحظ أنه قد أصبح لكل ممدوح كلام بذاته يقال له بحسب الطبقة التى ينتمى إليها ؛ فما يقال للخليفة لا يقال للأمير ، وما يقال لهذا لا يقال للقائد . . وهلم . وأصبح هذا تقليداً تنجح القصيدة أو تفشل بحسب مدى مراعاتها له .

ويبدو أن عبارة عمر بن الخطاب التى قرظ بها شعر زهير حين قال عنه أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه[2] كانت موحية للنقاد بهـذا المعنى فراحوا يلتمسونه فى الشعر . « وقالوا فى معنى قوله : وكان لايمدح الرجل إلا بما يكون فى الرجال ، أراد أنه لا يمدح السوقة بما يمدح به الملوك ، ولا يمدح التجار وأصحاب الصناعات بما يمدح به الصعاليك والأبطال وحملة السلاح ؛ فان الشاعر إذا فعل ذلك فقد وصف كل فريق بما ليس فيه ، فذكروا هذه الجمل ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ماقاله عمر رضى الله عنه وضوحا وبيانا »[3]

ومعنى هذا أن كل طبقة قد أصبحت لها صفات ثابتة ينبغى على الشاعر أن يبرزها إذا كان بسبيل مدح شخصية منها . وهنا بدأت تظهر الصورة المثالية

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ص ١٤٨ .

(٢) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٨ .

(٣) الآمدى : الموازنة ، ص ٢١١ .

فى قصيدة المدح كما سبق أن ظهرت – ورأيناها – فى قصيدة النسيب ؛ فكما كان هناك صورة مثالية للمرأة فى الشعر العربى ، تدخل فيها كل امرأة ولا تميز امرأة بذاتها ، فكذلك الأمر فى قصيدة المدح ، أصبحت هناك صورة مثالية للممدوح إذا كان قائداً مثلا ، فيدخل فيها كل قائد ، ولا تكاد تميز قائداً بذاته . وكل الصفات المثالية التى كان الشاعر يصف بها ممدوحه « لم تكن تقوم من حيث هى تعطى صورة حقيقية وصادقة للممدوح بمقدار ما تقوم من حيث نجاحها فى أن تجعل المثال عظيما وكاملا . ويبدو أن هذه أيضا كانت وجهة نظر النقاد ، فبجانب أنهم كانوا يحذرون الشعراء من أن يمدحوا رجلا من إحدى الطبقات بالفضائل والصفات الحميدة التى للآخر ، فإنهم كانوا يقدرون الإتيان بأعلى صورة ممكنة للممدوح »[1]

وهكذا فسرت عبارة عمر تفسيراً أبعدها عن الهدف الأخلاقى الذى ربما كان عمر قد هدف إليه ، فتحورت لكى تخضع للوضع الاجتماعى الذى تمثلت فيه الطبقية والعنصرية بعد عمر بوقت قصير . وخضع الشاعر لهذا التفسير ، وخضع له الناقد ، فتعاونا بذلك على تكييف شكل بذاته للقصيدة بل تعاون المجتمع كله على تكييف الاعتبارات الخاصة بهذه القصيدة ، كما رأيناها .

وكما كان الممدوحون طبقات فقد كان الشعراء طبقات كذلك ، وترتيبهم فى الطبقات يأتى بحسب طبقات من مدحوهم ، وكمية ما لهم من شعر فى هؤلاء الممدوحين . والشاعر يترقى حتى تكون أعلى طبقة يصل اليها هى الطبقة التى تحتكر امتداح الخليفة ، وتقوم فى البلاط بهذه الوظيفة الرسمية . فإذا اجتمع أكثر من شاعر على امتداح الخليفة فهم جميعاً طبقة ، ويصعب تقديم واحد منهم على الآخر . كان جرير والفرزدق والأخطل مداحين لبنى أمية ، ولذلك

---

(١) Elkot A.: Arab Conception of Poetry as Illisstrated in Kitàb Al-Muwàzanah beyna Abi Tammam wal-Buhturi, a Thesis submitted for the Ph. D. dagree, mansc. 1950, p. 173.

كانوا يعدون طبقة واحدة ، وكانت بطبيعة الحال هى الطبقة الأولى. واختلفوا أيهم يقدم على الآخرين . وكانت الآراء متضاربة ، ولكن الميل كان نحو تقديم الأخطل . والواقع أن الأخطل كان أكثر الثلاثة اتصالا بالبيت الأموى ومدحا لخلفائهم ، وكانت مهمته أشبه بوظيفة فى الدولة ، ومن ثم — عندى — كان الميل إلى تقديمه .

وكما كان الشعر يكتسب قيمة من الشخصية التى يوجه لها فقد كان كذلك يكتسب قيمة من الشخصية التى صدر عنها . فالشعر الذى يصدر عن الخليفة نفسه يروج ويروى وإن لم يكن رائعاً . فإذا صدر مثل هذا الشعر عن شخص عادى فلن يهتم به أحد . وفى مقدمة كتاب اليتيمة يصور لنا الثعالبى هذا المفهوم حين يتحدث عن منهجه فى اختيار الشعر فيقول : « إن وقع فى خلال ما أكتبه البيت والبيتان مما ليس من أبيات القصائد ووسائط القلائد ، فلأن الكلام معقود به ، والمعنى لا يتم دونه ، ولأن ما يتقدمه أو يليه مفتقر اليه . أو لأنه شعر ملك أو أمير أو وزير أو رئيس خطير أو إمام من أهل الأدب والعلم كبير . وإنما ينفق مثل ذلك بالانتساب إلى قائله لا بكثرة طائله :

وخير الشعر أكرمه رجالا   وشر الشعر ما قال العبيد »(١)

وهناك صورة لهذا المفهوم أقدم من الثعالبى نجدها عند ابن قتيبة ؛ فهو يحدثنا عن شعر « يختار ويحفظ . . لنبل قائله ، كقول المهدى :

تفاحة من عند تفاحة   جاءت فماذا صنعت بالفؤاد
والله ما أدرى أأبصرتها   يقظان أم أبصرتها فى الرقاد

وكقول الرشيد :

والنفس تطمع والأسباب عاجزة   والنفس تهلك بين اليأس والطمع

وكقول المأمون فى رسول :

---

(١) الثعالبى : اليتيمة ، مكتبة الحسين التجارية سنة ١٩٤٧ ، ص ٧ من المقدمة .

بعثتك مشتاقاً ففزت بنظرة   وأغفلتني حتى أسأت بك الظنا

. . . وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه »[1]

وهكذا تتحكم مكانة الشخص الاجتماعية فى تقديم شعره ، فيكون من العوامل التى تؤثر فى ذيوع شهرته ودورانه على الألسن أن يكون قائله شخصية خطيرة .

وهناك مظهر ثالث للأساس الاجتماعى فى النقد العربى لا يقل خطره عن المظهرين السابقين ، ويتمثل لنا فى مفهوم « الخاصة » و « العامة » . كانت العامة تتطلب فى الأدب صورة بذاتها ، وكان على الشاعر — إذا أراد أن تذيع شهرته أن يتبع هذه الصورة . « كان الذوق العربى العام يؤثر سهولة الألفاظ ، ولذلك كان جرير أشعر عامة والفرزدق أشعر خاصة ؛ فقد كانت لغة جرير هى اللغة السهلة التى يفهمها أكثر الناس ، فأما الفرزدق والأخطل فلغتهما يؤثرها العلماء . أما الأغراض التى كان الذوق العام يفضلها على غيرها فأربعة : النسيب والفخر والمديح والهجاء ؛ يؤثرونها لأن لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع . . وكأن الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية ، فماصورها من الأغراض كان أفضل . ومن أحسن تصويرها كان أشعر »[2] .

وهنا أصبح موقف الشاعر حرجا ، ترى أى الطبقتين يرضى ، أيرضى العامة ويضرب برأى الخاصة عرض الحائط ، أم تراه يرضى الخاصة فيفقد عامة الشعب ؟ مشكلة طريفة ولا شك ، حاول الكثيرون حلها ، واتجه حلهم إلى أن يراعى الشاعر الطبقة التى يتوجه إليها ، فيرضى العامة إن كان يخاطب العامة ، ويرضى الخاصة إن كان إلى الخاصة قصد . ولكن يبدو أن هذا الحل لم يكن موفقاً كل التوفيق ، لأنه ترك الفرصة لقيام نزاع حول من رضى

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٣ — ٢٤ .

(٢) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٦٢ .

عنهم الخاصة ، أى هؤلاء أفضل . فالبحترى مثلا قد « وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته ، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على طبقاتهم واختلاف مذاهبهم ، فمن نفق على الناس جميعاً أولى بالفضيلة وأحق بالتقدمة »[1] . كانت هذه إحدى حجج أنصار البحترى الذين يفضلونه على أبى تمام ؛ فيرون أن الإجماع الشعبى يحكم للبحترى . ولم يكن أنصار أبى تمام أعجز عن أن يسوقوا الحجة المقابلة على تفضيل صاحبهم ؛ فهذا الإجماع الشعبى لا خطر له — عندهم — فى الحكم على الأدب ، بل هناك ارستقراطية ذوقية هى صاحبة الرأى الأخير فى هذا الحكم . وقد رضيت الطبقة الاستقراطية عن أبى تمام وقدمته على البحترى ، ولم يوافقهم العامة لقصورهم . « إنما أعرض عن شعر أبى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه ، وقصور فهمه عنه ، وفهمه العلماء والنقاد فى علم الشعر . وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته ، لم يضره طعن من طعن بعدها عليه »[1] .

وعلى هذا النحو يتعقد الموقف من حيث أريد له الحل ، فالعامة لهم خطرهم فى رواج الشعر وذيوع شهرته ، والخاصة يستبدون بالحق فى الحكم ويجهلون العامه . ويصور لنا الآمدى فى موازنته الصراع بين الطبقتين أحسن تصوير .

ولكن ألا يمكن إيجاد الحل الذى يرضى عنه العامة والخاصة جميعاً ؟ هذه محاولة أخرى ، وهذا هو الحل الوسط . فاذا كان العامة يتطلبون الألفاظ السهلة الدائرة على الألسن ، والخاصة تؤثر الألفاظ الخاصة وتحس فى ذلك ارتفاعاً باللغة عن السوقة ، فإن الحل يكون فى أن يستخدم الاديب — كيما يرضى هؤلاء وهؤلاء — الألفاظ الجزلة الممتازة . هذا « الجزل المختار من الكلام .. هو الذى تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله فى محاوراتها .. فمن الجيد الجزل المختار قول مسلم :

(١) الآمدي : الموازنة ، ص ١٤ .

وردن رواق الفضل فضل بن خالد　　مخط الثناء الجزل نائلة الجزل
بكف أبى العباس يستمطر الغنى　　وتستنزل النعمى ويسترعف النصل
ويستعطف الأمر الأبى بحرمة　　إذا الأمر لم يعطفه نقض ولا فتل »[1]

وربما كان هذا الحل أكثر توفيقاً . لاننا نلاحظ أنهم عند ما أرادوا أن يعرفوا البلاغة تعريفاً يرضى الطرفين المتنازعين قالوا : « البلاغة مافهمته العامة ورضيته الخاصة »[2] .

والخلاصة أن صورة القصيدة العربية . والتقاليد الفنية التى تمثلت فيها كانت إلى حد كبير ترجع إلى اعتبارات اجتماعية . وقد اتخذت هذه الاعتبارات أساساً للنقد . وقد عرضنا صوراً ثلاثاً من هذه الاعتبارات . الأولى أن الشعر تتفاوت درجته بتفاوت درجات الموجه إليهم ، كما أنه يحسن أو يقبح بحسب مدى مراعاته درجات من يوجه إليهم . والثانية أن الشعر يتحكم فى ذيوعه وروايته واختياره شىء آخر غير فنيته ، تتحكم فيه المكانة الاجتماعية لشخصية قائله ، فيكتسب قيمته من هذه المكانة . والصورة الثالثة أنه كان هنـاك تعارض بين الطبقة الشعبية وطبقة ارستقراطية العلم والذوق . وكلتا الطبقتين كانت تتطلب أسلوباً بذاته لا ترضى عنه الطبقة الاخرى . واتضح ذلك فى الموقف النقدى إزاء البحترى وأبى تمام ، ذلك الموقف الذى يصور لنا وجهة الطرفين . ونلاحظ أن هـذه الاعتبارات الاجتماعية التى اتخذت أساساً للحكم لم يدخل فيها الاعتبار الذى يبحث عن الرسالة التى يؤديها الشعر للمجتمع ، تلك الرسالة الروحية والفكرية التى تكون سبيلا من سبل الرقى .

(هـ) الأساس النفسى :

وكما وجد النقد الذى يعتمد على التقاليد الاجتماعية ويتخذ منها أساساً فى الحكم فقد وجد كذلك النقد الذى يعتمد على الذات الناقدة ، ويتخذ من إحساسها أساساً للحكم . فإذا كان الأساس الاجتماعى يقيس الشعر بحسب

(١) العسكرى : الصناعتين ، ص ٤٧ .
(٢) النويرى : نهاية الأرب ، جـ ٧ ، ص ١٠ .

المواضعات الخارجية فإن الأساس النفسى يقيسه بمشاعر الذوات المتفردة . ومن هنا بحثنا هذا الأساس فى هذا الموضع ؛ لأن مشاعر الذات المفردة لا تتحدث عن العناصر الموضوعية فى جمال الجميل ، ولكنها تتحدث عن الجميل الذى هو فيها ، واختلاف الأفراد فى هذه الحالة سيترك الفرصة لأن يطلق على الشىء الواحد جميل وقبيح فى وقت واحد ، إذا حكم عليه عدة أفراد . فهذا النوع من الحكم لا ينصب إذن على الصورة الأولى التى تشتمل على صفات تكون فى مجموعها مفهوم الجميل . حتى النوع الفسيولوجى من الأحكام فإنه وإن اعتمد على الحواس التى تتلق الأشياء ، وحكم بناء على على استجابة الحواس للشىء المتلقى فإن تفسير هذه الاستجابة يرجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة . فأنا لا أحب اللون الأحمر لأنه يذكرنى بالدم ، ويفضله غيرى لأنه يذكره بالورد ، فيختلف بذلك حكمانا لاختلاف تفسيرنا .

وإذا رجعنا إلى النقد العربى وجدنا صوراً لفهم الموقف النفسى بالنسبة للحكم النقدى . ونقرأ الصورة العامة عند ابن طباطبا حين يقول : « والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه . ولها أحوال تتصرف بها ، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت[1] » . فهنا يربط ابن طباطبا بين حالة المتلقى النفسية وارتباط الحكم على الشىء المتلقى بها .

وقد سبق أن رأينا أن الشخص فى مثل هذه الحالات يقوم بعملية ربطية من خلال نفسه بين أشياء خارجية ، أو يشارك الآخرين انفعالهم ، أو يضع انفعاله فى الشىء ، أو يتمثل فى الأشياء أشخاصاً حية ، أو يحكم بحسب نوع النشاط الفسيولوجى الذى يثيره فيه الشىء . وسنستعرض الآن هذه

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٦ .

الصور من المواقف النفسية التى تتخذ أساساً للحكم فى بعض الحالات كما تمثلت فى النقد العربى .

ويمثل لنا الصورة الأولى ما يروى من أنه « اجتمع رهط من شعراء تميم فى مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر والمخبل السعدى وعبدة بن الطيب وعمرو بن الأهتم ، اجتمعوا قبل أن يسلموا وبعد مبعث النبى صلى الله عليه وسلم وتذاكروا أشعارهم وقال بعضهم : لو أن قوماً طاروا من جودة أشعارهم لطرنا . فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن حذار الأسدى أو غيره فى رواية ، وقالوا له : أخبرنا أينا أشعر . فقال : أما عمرو فشعره برود يمنية تطوى وتنشر ، وأما أنت يازبرقان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك ، أو قال له : شعرك كلحم لم ينضج فيؤكل ، ولاترك نيئاً فينتفع به ، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده[1] . وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شىء »[2] . فهنا يربط الناقد بين هذه الأشعار وصور خارجية ، كل صورة منها لها إيحاؤها الخاص . وكأنه من خلال هذا الإيحاء قد حكم على الشعر .

والصورة الثانية هى للموقف الذى يشارك فيه الناقد الفنان شعوره . وهذا معناه أن الفنان يودع عمله الفنى شعوراً بذاته ، فإذا ما قرأ الناقد الشعر وجد فيه تجربة هى تجربته الخاصة كذلك ، أو هى تجربته التى يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها ، ومن ثم فهو يرضى عن الشعر . ويمثل لنا ذلك أن يونس قد تمثل بقول عدى بن زيد :

---

(١) نلاحظ نوعا من الاضطراب فى هـذا الخبر ، فقد ذكر فى أوله أن اجتماعهم كان قبل أن يسلموا ، وهو فى حكمه على المخبل يصف شعره بعبارة تحمل طابعا إسلاميا . وهذا يحتمل أن تكون هذه الأحكام قد وضعت فيما بعد . ومهما يكن من شىء فان التحقيق التاريخى لايعنينا بقدر ما تعنينا دلالة الصورة .

(٢) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١٣ — ١٤ .

أيها الشامت المعير بالدهـ ر أأنت المبرأ الموفور
أم لديك العهد الوثيق من الأيـ ـام بل أنت جاهل مغرور

فقال : لو تمنيت أن أقول شعراً ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه[1] .

فهو هنا يقرر أن الشعور الذى يجده فى البيتين هو شعوره الذى كان يتمنى أن ينقله بنفس الطريقة أو بمثلها ، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذا الرضاء لا يحمل أى حكم جمالى بالمعنى الدقيق ؛ لأن « هذا التقرير يختلف تماما عن مسألة ما إذا كان الشعور فى صورته الموضوعية ممتعا ، وما إذا كان الموضوع ، من ثم ، جميلا أو لم يكن »[2] .

والصورة الثالثة هى صورة « الاتحاد الفنى » . وإذا كنا رأينا فى الصورتين السابقتين تميزاً بين الذات والموضوع فكانت الذات شيئا غير الموضوع فإنه فى الاتحاد الفنى تفنى الذات فى الموضوع أو يفنى الموضوع فى الذات بحيث يصبحان شيئا واحداً . وقد سبق أن عرضنا مفهوم الاتحاد الفنى . وعند ابن قتيبة نقرأ حكما نقديا يصور لنا مفهوم الاتحاد الفنى فى بساطة واختصار فيخيل للإنسان أن صاحبه كان يتمثل نظرية الاتحاد الفنى تمثلا صادقا . وهذا الحكم هو : « أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه »[3] . ولم يخف ابن قتيبة إعجابه بهذا المفهوم حين صدر هذه العبارة بقوله : « ولله در القائل » . فأشعر الناس من جعلك تعيش فى شعره فتكون أنت هذا الشعر . وصلة الحكم على هذا النحو بالقيمة الجمالية شأنها شأن الصورة السابقة .

ثم تأتى الصورة الرابعة . وهى الصورة التى يجسم فيها المتلقى الموضوع فى شخصيات حية ، وتكون لهذه الشخصيات إشعاعات خاصة هى بمثابة الحكم الذى يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع . وقد كان ابن الأثير صريحاً

---

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٣١ — ٣٢ . وراجع دلالة مثل هذا الحكم عند ديكاس Ducasse فى ص٣١٦ من كتاب كاريت Pbilosoplies of Beauty.: Carritt

(٢) Ducasse: quoted by Carritt; op. cit., P. 31 6.

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٠ .

وواضحاً أيضاً حين صور هذا المفهوم بقوله : « واعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر ، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزج . ولهذا ترى ألفاظ أبى تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد . وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى »(١) . ومن هذا يريد ابن الأثير أن يجعل بعض الألفاظ أحسن من بعض ؛ يتضح ذلك من تفريقه بينها على أساس الأشخاص الذين يتجسمون فيها ، كما يتضح من حملته على الذين لم يفرقوا بينها وقالوا إنها حسنة كلها حين يقول :

« وقد رأيت جماعة من الجهال إذا قيل لأحدهم إن هذه اللفظة حسنة وهذه قبيحة أنكر ذلك وقال كل الألفاظ حسن ، والواضع لم يضع إلا حسناً ، ومن يبلغ جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة الغصن ولفظة العسلوج ، وبين لفظة المدامة ولفظة الأسفنط . . . وما مثله فى هذا المقام إلا كمن يسوى بين صورة زنجية سوداء مظلمة السواد ، شوهاء الخلق ، ذات عين محمرة ، وشفة غليظة كأنها كلوة ، وشعر قطط كأنه زبيبة ، وبين صورة رومية بيضاء مشربة بحمرة ، ذات خد أسيل ، وطرف كحيل ، ومبسم كأنما نظم من أقاح ، وطرة كأنها ليل على صباح . فإذا كان بإنسان من سقم النظر أن يسوى بين هذه الصورة وهذه فلا يبعد أن يكون به من سقم الفكر أن يسوى بين هذه الألفاظ وهذه . ولا فرق بين النظر والسمع فى هذا المقام ؛ فإن هذا حاسة وهذا حاسة . وقياس حاسة على حاسة مناسب . فإن عاند معاند فى هذا وقال : أغراض الناس مختلفة فيما يختارونه من هذه الأشياء ، وقد يعشق الإنسان صورة الزنجية التى ذممتها ويفضلها على صورة الرومية التى وصفتها قلت فى الجواب : نحن لا نحكم على الشاذ النادر ، والخارج عن الاعتدال ، بل نحكم

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١٠٦ .

على الكثير الغالب . . »(١) . فكما أن للأشخاص وقعاً بذاته فى النفس فكذلك الألفاظ ، لأنها تشبه الأشخاص تماماً .

والحق أن التشخيص عملية نفسية صرفة ، فنحن الذين نتمثل فى اللفظ المهابة أو الدماثة ، وإلا فهى بعيدة كل البعد عن هذه أو تلك . ونسوق هنا حادثة طريفة جرت بين الرشيد والمفضل الضبى تكشف لنا عن ذلك اللون من النقد القائم على أساس من التشخيص النفسى . فابن قتيبة يروى لنا أن الرشيد قال للمفضل الضبى : « اذكرلى بيتاً جيد المعنى يحتاج إلى مقارعة الفكر فى استخراج خبيئه ثم دعنى وإياه . فقال له المفضل : أتعرف بيتاً أوله أعرابى فى شملته هاب من نومته كأنما صدر عن ركب جرى فى أجفانهم الوسن فركد يستفزهم بعنجهية البدو وتعجرف الشدو ، وآخره مدنى رقيق قد غذى بماء العقيق ؟ قال لا أعرفه . قال هو بيت جميل بن معمر :

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا

ثم أدركته رقة المشوق فقال :

أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

قال صدقت . فهل تعرف أنت الآن بيتاً أوله أكثم بن صيفى فى أصالة الرأى ونبل العظة ، وآخره أبقراط فى معرفته بالداء والدواء ؟ قال المفضل : قد هولت على ، فليت شعرى بأى مهر تفترع عروس هذا الخدر ! قال : بإصغائك وإنصافك . وهو قول الحسن بن هانىء :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتي كانت هى الداء »(٢)

فالرشيد يتمثل له فى الشطر الأول من هذا البيت أكثم بن صيفى . وفى الشطر الثانى أبقراط . وهو من خلال هذا التمثل يحكم على البيت . فالحكم هنا مرتبط بعملية التشخيص التى قام بها الرشيد . وقام بها قبله المفضل .

---

(١) ابن الأثير : نفسه ، ص ٩٠ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٣ — ١٤ .

وطبيعي أنه ليس فى البيت شىء من أكثم أو أبقراط وإنما هذا ماتمثل للرشيد بالذات . وحين يوافقه المفضل فإنه فى هذه الحالة يكون قد أذعن لإثارة الرشيد ، فتمثل فى البيت شخصيتى أكثم وأبقراط ولكن من خلال شخصية الرشيد نفسه . ومعنى هذا أن التشخيص عملية ذاتية صرفة . والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولا . ثم هو قد يكسب أنصاراً آخرين عندما ينجح فى أن يثير فيهم إثارة مماثلة .

والصورة الأخيرة من صور الأحكام القائمة على أساس نفسى هى الصورة التى يكون فيها الحكم نتيجة إثارة فسيولوجية أو جنسية . وهذا الحكم يوجه ما فى العمل الأدبى من إثارة حسية وجنسية تنجح اللغة عادة فى إعطائها . وكأننا فى العمل الأدبى نمارس حياة حسية نتمثلها فى الألفاظ ، وفى إشعاعات الألفاظ ، وفى الدلالات الرمزية للألفاظ . ومن ثم لا نملك إلا أن نصف هذه الألفاظ بأوصاف حسية لعبت فيها الحواس من قبل دوراً ملموساً . وألفاظ (العذوبة ، الجزالة ، السهولة ، الرصانة ، السلاسة ، النصاعة ، الرونق ، الطلاوة) التى يستخدمها العسكرى[1] فى وصف الكلام كلها ترجع إلى خبرة حسية .

وكذلك الألفاظ التى يستخدمها ابن الأثير[2] (حلوة ، حادة ، طنانة ، رنانة ، غثة ، باردة) هى من هذا النوع الذى يصور لنا خبرة حسية . وترتبط هذه الخبره بحالة نفسية خاصة تجعل لهذه الألفاظ مفهوما نفسياً . « والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجاسى البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عما يضاده ويخالفه . والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينغر للمنتن ؛ والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع يتشوف للصواب الرايع وينزوى عن الجهير الهائل ،

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ص ٤١ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١١٦ .

واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن »[1] . فنحن نتمثل فى الألفاظ صوراً حسية سبق أن رضينا عنها أو نفرنا منها ، وهذه الصور تتقاسمها الحواس جميعاً كما بين العسكرى .

ومن صور الأحكام التى تمثل لنا هذا النوع ما يروى من أن أبا عمرو بن العلاء وصف شعر ذى الرمة بأنه « أبعار ظباء ، لها مشم فى أول شمها ، ثم تعود إلى أرواح البعر »[2]. وكأن أبا عمرو يتذوق شعر ذى الرمة بأنفه ، فهو يجد له رائحة طيبة عند أول شمة ، ثم ما تلبث الرائحة أن تتبدد . وطبيعى أن أبا عمرو يريد من خلال هذه الصورة أن يحكم على شعر ذى الرمة بأن له جمالا يروع عند أول وهلة ثم ما يلبث الجمال أن يتبدد أمام المدقق ، ولكنه لم يصدر هذا الحكم إلا بعد تجربة حسية عرف فيها أثر رائحة أبعار الظباء فى حاسة الشم . فهو يربط بين تجربة حسية قديمة وشعر ذى الرمة ، فيحكم عليه من خلال هذه التجربة التى تمثلت له كذلك فى هذا الشعر . ولا شك أن التجربة الحسية فى ذاتها ليست خاصة بأبى عمرو ؛ فكل إنسان يتمتع بحاسة شمية سليمة يجد لأبعار الظباء رائحة طيبة عند أول شمها ، ولكن المشكلة هنا هى أنه ليس كل إنسان يتمثل فى شعر ذى الرمة أبعار الظباء كما صنع أبو عمرو . قد يتأثر البعض بحكمه فيتمثلونها فيه ، ولكن يظل الآخرون يجدون فى شعره شيئاً آخر . وإذن فالحكم الصادر على أساس من تمثل لصور مثيرة حسيا فى العمل الفنى حكم شخصى لأن هذه الصورة لا تتمثل عادة لكل إنسان . وهو — بعد — حكم مايزال بعيداً عن مسألة ما إذا كان العمل الفنى فى ذاته فيه عناصر جمالية أم لا .

وهكذا تتضح لنا فى النقد العربى صور من الأحكام القائمة على أساس نفسى ، فأحياناً يربط الناقد بين شيئين خارجيين من خلال نفسه ، وأحياناً

---

(١) العسكرى : الصناعتين ، ص ٤١ .

(٢) المرزبانى : الموشح ، ص ٣٦٢ .

يجد العمل الأدبى مصوراً ما بنفسه ، وفى بعض الحالات يتمثل نفسه متحدة بالشيء الخارجى ، وفى حالات أخرى يتمثل فى الأشياء أشخاصا لهم صفات خاصة معروفة . ثم هو قد يحكم بحسب الإثارات الحسية التى تثيرها فيه الألفاظ فى العمل الأدبى أو العمل الأدبى كله . والحكم فى كل هذه الحالات لايصور جمالا موضوعياً ، أو لا يتحدث عن الجمال على الإطلاق ، وإنما يصور لنا علاقة العمل الأدبى بمتلقيه الفرد ، وهو دائماً يصدر نتيجة لاعتبارات خاصة بهذا الفرد ، فى حين رأينا الأساس الاجتماعى يهتم بالاعتبارات الخاصة بالمجتمع .

هذه هى الاسس الجمالية بالمعنى العام كما تتمثل فى النقد العربى . وهى أسس تتضح فيها بصفة عامة ذاتية الاحكام ونسبيتها ، وهذه الاحكام ليست كثيرة فى النقد العربى الذى كان يبحث عن الجمال عادة فى الصورة الأولى من العمل الأدبى لا يتعداها ، وهو إذا تعداها — كما هو الشأن فى أساس المنفعة والأساس الأخلاقى — لم يحفل كثيراً بما وراءها ولم يقف عنده ، بل ربما وقف عنده ليثبت فقط أن العناية بهذا الا ما وراء ، تجنى عادة على جمال الصورة الأولى ، ومن ثم كان النقد الموجه إلى الصورة الأولى ، أى النقد الجمالى الصرف ، يتمتع بعناية فائقة فلنمض الآن إليه .

— ٢ —

ومالنا من سبيل إلى الحديث عند النقد الجمالى حتى نقف مرة أخرى عند مفهوم الصنعة الذى كان سائداً فى الأدب العربى لنتبين ما كان له من أثر فى توجيه النقد فى أغلبه هذه الوجهة . وإذا كنا قد انتهينا فى بحث الأساس الجمالى البحت إلى أنه يعتبر أن عناصر الجمال تتمثل فى الشيء الجميل ، وأن كشفها يحدث متعة فى ذاته فإننا سنجد هذا المفهوم سائداً وواضحاً عند نقاد العرب ، وهم يتخذون منه البداية لدراساتهم . فإذا كنا قد رأينا هربارت يحمل على استخدام الألفاظ العامة فى وصف الجميل من حيث هى تجمع إلى الذاتية خطأ التجريد ، ويدعو إلى البحث عن كل عنصر من العناصر المكونة للجميل

فكذلك الشأن عند الجرجانى ، يبدأ من نفس البداية ، وهى أن الجمال يتحقق فى الشىء الجميل ، ويقول : « لا يكفى فى علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ، وأن تصفها وصفاً مجملا وتقول فيها قولا مرسلا ، بل لا تكون من معرفتها فى شىء حتى تفصل القول وتحصل ، وتضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلم ، وتعدها واحدة واحدة ، وتسميها شيئاً فشيئاً ، وتكون معرفتك معرفة التصنع الحاذق الذى يعلم علم كل خيط من الإبريسم فى الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة فى الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذى فى البناء البديع . وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر ، وطلبتها هذا الطلب ، احتجت إلى صبر على التأمل ، ومواظبة على التدبر »[1]. فيدعو عبد القاهر الجرجانى كذلك إلى ضرورة الوقوف عند عناصر الجمال فى الجميل ووضع اليد عليها .

وحين نضع أيدينا على هذه العناصر فنحسها فإننا نرضى عنها أو نرفضها بحسب موقفها من العقل ؛ فبحسب التوافق الطبيعى بين الطبيعة الخارجية ونظام عقولنا — كما رأينا — يكون الرضا أو الرفض . هـذه العناصر المكونة للجميل والتى يمكن أن نضع أيدينا عليها تتبع إذن القوانين الطبيعية المشتركة بين الطبيعة وعقولنا . وقد تمثل هـذا الفهم عند ابن طباطبا حيث يقول : « ... وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه كان ، فهو واف ، وما مجه ونفاه فهو ناقص . والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه وبموافقة لامضادة معها . فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر ،

---

(١) الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٣٠ — ٣١ .

والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن ، وتتأذى بالجهر الهائل ، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه وينجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائز الخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ويصدأ له . فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العى ، مقوماً من أود الخطأ واللحن ، سالماً من جور التأليف ، موزوناً بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا ، اتسعت طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له وأنس به . وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به وصدى له وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه »[1].

وهنا نجد أن الحواس هى الوسيلة إلى هذا الفهم وإدراك عناصر الجمال فى الجميل . وقد سبق أن رأينا أن الحواس أيضا هى الوسيلة للحكم على جمال الجميل فى الصورة الفسيولوجية من الأساس النفسى ، فهل الأساس الجمالى هنا هو نفس الصورة الفسيولوجية أو الحسية من الأساس النفسى ؟ الواقع أنهما مختلفان ، والفارق بينهما جوهرى ، لأن الأساس الحسى هناك يفسر من خلال المشاعر الوجدانية ، فعندما يقال هذه الألفاظ باردة فإن البرودة تحس حقا وترتجف لها النفس ، وعندما نقول : هذا الكلام تفوح منه رائحة عطرة فإن الرائحة العطرة إدراك حسى يحمل إثارة وجدانية . وليست البرودة أو الرائحة العطرة أجزاء أو عناصر تتمثل فى الكلام وإنما هى تتمثل أولا وقبل كل شىء فى نفوسنا . أما الأساس الحسى هنا فهو وإن اعتمد على الحواس فإنه يرجع آخر الأمر إلى العقل ، فما تدركه الحواس لا يفسر بانفعال نفسى ولكنه يفسر فى العقل ، والعقل يحكم عليه بالصحة أو الخطأ ، أو

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٦

يرضى عنه أو يرفضه ، بمقدار ما يتمثل فيه للقوانين الطبيعية المتوافقة فى الخارج وفى العقل . فالأساس الحسى النفسى يضع فى الأشياء مشاعر من خلال المدركات الحسية ، والأساس الحسى العقلى — إذا صح التعبير — يكشف فى الأشياء قوانين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية . هذا يعتمد على الإثارات الوجدانية وذاك يكشف عن القوانين الطبيعية . ولذلك نجد أن الشعراء الذين اهتموا بالمعنى، وكذلك النقاد ، كانوا بدورهم يقدرون التشبيهات والاستعارات بمقدار مايتضح فيها من شبه بالأشياء الطبيعية . وعلى هذا فالبيت الآتى لابن المعتز فى الهلال : وانظر اليه كزورق من فضة . . . كان يعد قمة فى التشبيهات التامة ، وإن كان لا يدل على إحساس صادق بالهلال ، ولا يمكن أن يكون الزورقَ الفضى سوى نتيجة لعملية عقلية باحتة »[1]؛ فكل عنصر من عناصر هذا الشكل يتساوى مع ما يوازيه من ذاك ، ولكن هل يثير الهلال فى النفس نفس الشعور الذى يثيره الزورق الفضى المحمل بالعنبر؟ كل شخص له خبرة نفسية يستطيع أن يجيب بالسلب ، ومن ثم يكون التشبيه فاشلا لأن مايثيره المشبه لا يثيره المشبه به . وهكذا يكون التشبيه فى حالة ناجحاً ، ويكون هو نفسه من وجهة أخرى فاشلا . ونحن وإن كنا قد اعتمدنا فى الحالتين على حواسنا نفس الاعتماد إلا أننا فى الحالة الأولى تلقينا الإدراك الحسى فى العقل ، وفى الحالة الثانية تلقيناه فى الوجدان . والعقل يستكشف — كما قلنا — والوجدان يفرز ويعطى . فإذا كان الاتجاه السائد إلى أن الجمال فى الأشياء ونحن نستكشفه — كما قال الجرجانى فيما أشرنا إليه وشيكا — فإن الطبيعى أن ينصرف اهتمامهم إلى الموطن الذى يمكن أن تنضبط فيه العناصر الموضوعية للشىء الجميل وهو الصورة الأولى . ففى التشبيه الماضى لابن المعتز لم يتجاوز الناقد الصورة الأولى للزورق المحمل بالعنبر إلى الإثارة الوجدانية (أو الصورة الثانية)

---

(١) Elkot A. : Arabic Copncetion of Poetry..., p. 137.

التى يثيرها هذا الزورق . وكذلك الأمر مع الهلال . ولكنه اكتفى بأن يلمس عناصر الصورة الأولى هنا وعناصرها هناك ويطابق بينها فيجدها تتطابق — عقلياً — تطابقا تاماً فيحكم بنجاح التشبيه . وهكذا يتحدد الجمال عندهم فى هذه الصورة الأولى حتى عندما يتكلمون فى المعانى ، لأن حديثهم فى المعانى هنا لا يتجاوز العنصر المكانى من الصورة الأولى كما سبق أن رأينا .

وعلى هذا النحو يأخذ مفهوم الصنعة فى النمو . لأن المعانى الشعرية لم تعد شيئا يستكشف فيه جمال وإنما الجمال يتمثل فى الصورة التى توضع فيها هذه المعانى . فهذه « المعانى كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فى ما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه . إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة[1] » .

وقد اندفع النقاد يصورن الاهتمام بالصورة حيث يتمثل الجمال تحت قضية « اللفظ والمعنى » . فبعض العلماء يذهب إلى أن « المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر ، وفى الإقدام بالأسد ، وفى المضاء بالسيف ، وفى العزم بالسيل ، وفى الحسن بالشمس . فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها « . . لم يكن للمعنى قدر . . . وبعضهم — وأظنه ابن وكيع — مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة ؛ فإن لم تقابل القصور الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد

---

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٣ .

بخست حقها وتضاءلت فى عين مبصرها[1] .

ومعنى هذا أن مهارة الشاعر لا تظهر فى المعانى التى يهدف إليها ولكن فى الصورة التى تخرج منها هذه المعانى . وفى هذه الصورة تتركز كل خصائص الصنعة، ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها.

أما المعانى فهى « مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى . وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها»[2] . ومن ثم أنذر بعض الأدباء الناس حسن الألفاظ[3] . « ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرايعة والأشعار الرايقة ما عملت لإفهام المعانى فقط، لأن الردىء من اللفظ يقوم مقام الجيد منها فى الإفهام، ، وإنما يدل على حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه فضل قايله وفهم منشئه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى . . .»[4]

إن المادة قد تكون واحدة ، ولكن اختلاف الصور التى تعرض فيها هى التى تعطيها قيماجمالية مختلفة . الحجر الواحد كما قال أفلاطون فى محاورته يقبل صوراً مختلفة ، وهو فى بعض هذه الصور أجمل منه فى بعضها الآخر.

أما وإن الحجر لم يتغير نوعه فإن هذا الاختلاف والتفاوت إنما يرجع إلى اختلاف الصور التى وضع فيها وتفاوتها . « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٨٢ .
(٢) العسكرى : الصناعتين ، ١٤٦ .
(٣) الجاحظ : البيان والتعيين ، جـ ١ ، ص ٢٥٣ .
(٤) العسكرى : الصناعتين ص ٤٢ .

يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار .
فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوع الخاتم وفى جودة العمل
ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور ، أو الذهب الذى وقع فيه
العمل وتلك الصنعة — كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية
فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون
فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو
خاتم — كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا
له من حيث هو شعر وكلام »[1] .

وهكذا تكاد حجج عبد القاهر هنا تكون مقنعة ، بل إننا لنلمح فى كلامه
صورة صادقة متمثلة للفهم الجمالى الصرف ، وذلك حين يفرق بين نوعين من
الحكم : النوع الأول عند ما نحكم بين خاتمين فنفضل أحدهما على الآخر
لأن فضته من نوع أجود ، وكذلك عند ما نحكم على بيتين فنفضل أحدهما
على الآخر من أجل معناه . والنوع الثانى عند ما نحكم على الخاتمين والبيتين
من حيث الصنعة التى تتمثل فى الصورة التى وضعت فيها الفضة أو وضع
فيها المعنى . فالحكم الأول عنده ليس حكما جماليا فى شىء ، لأننا لم ندخل
فى اعتبارنا الصورة التى تجعل من المادة نوعا بذاته له مفهوم خاص. فالصورة
هى التى تجعل هذه الفضة خاتما أو غير خاتم ، وهى نفسها التى تجعل المعنى
شعراً أو غير شعر .

فإذا فاضلنا بين الخاتمين من حيث هما خاتمان ، وبين البيتين من حيث هما
بيتان من الشعر فإننا فى هذه الحالة نفاضل بين صورة وصورة ، وعندئذ
يكون حكمنا جماليا بالمعنى الصحيح . فالحكم الجمالى هو الذى يقف عند الصورة
الأولى ، ويفاضل بين الأشياء بحسبها .

---

(١) الجرجانى : دلائل الاعجاز ، ص ١٩٦ — ١٩٧ .

ويترتب على هذا الفهم أن المادة فى ذاتها قد تكون جيدة ، فإذا وضعت فى صورة قبيحة ذهبت جودتها ، وكذلك قد تكون هذه المادة عادية ، فإذا عرضت فى صورة جميلة بدت رائعة معجبة . « وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه »[1]. ويصور لنا هذا المفهوم ابن الأثير حيث يقول : « إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظنن أن العناية إذ ذاك إنما هى بالألفاظ فقط بل هى خدمة منهم للمعانى . ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء فى الحلل الموشية والأثواب المحبرة . فإننا نجد من المعانى الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه »[2] .

ويقول أبو هلال : « . . . إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً ، وسلساً سهلا ، ومعناه وسطا ، دخل فى جملة الجيد وجرى مع الرايع النادر ، كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

وليس فى هذه الألفاظ كبير معنى ، وهى رايقة معجبة »[3] .

ويترتب عليه أيضا « أن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم . بل ذلك . . يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها »[4] .

الصورة إذن هى ميدان العمل الذى تظهر فيه مقدرة الشاعر ، ويبرز

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٣ — ٤ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٢١٢ . (٣) العسكرى : الصناعتين ، ص ٤٢ .

(٤) قدامة : نقد الشعر ، ص١٣ — ١٤ وقراءة المقامة الدينارية من مقامات الحريرى تؤكد لنا هذا المعنى .

تمكنه من الصنعة . والشعر فى ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات . فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل فى الصورة ، وليست أنيقة بما هى قطعة من الخشب ، لأن الخشب وحده لا يعطى شيئا ، والصورة هى التى تجعله يعطى كل شىء . فاذا كانت النجارة صناعة لها أصولها وثقافتها اللازمة لكل من يريد أن يخرج من الخشب صوراً رائعة جميلة ، فكذلك « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات »[1] فإذا لم يكن الإنسان يستطيع أن يعرف الدينار الزائف بلون أو مس أو طراز أو حس أو صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فكذلك الأمر فى الشعر ، لا يستطيع كل إنسان أن يعرف الجيد من الردىء حتى يكون عارفا بدقائق هذه الصنعة متى تجمل ومتى تكون رديئة . أو بعبارة أخرى فإن المعرفة بالشعر هى معرفة بدقائق الصنعة . وليست هذه المعرفة مبتذلة لكل الناس ، « وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه »[2] كما يقول البحترى وقبله أبو نواس . ولم يكن البحترى وأبو نواس وحدهما اللذين قررا هذه الحقيقة ، بل هى حقيقة قررها كثير من النقاد ، لأن الأساس الذى قامت عليه أساس عام ، وهو أن الشعر صنعة

وكثيراً مايشبهون الصنعة الكلامية بصناعة النسيج . فالشعر عندهم « كلام منسوج ، ولفظ منظوم ، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن »[3] وليس هذا التشبيه من عمل المحدثين ، لأن الصناعة قديمة فى الشعر العربى ، تمتد حتى العصر الجاهلى . ولذلك فنحن نستطيع أن نرد هذا التشبيه إلى ذلك العصر . ويؤيد ذلك ما يرويه ابن سلام من أن المهلهل الشاعر كان يسمى عدياً ، « وإنما سمى مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه ، من ذلك قول النابغة :

---

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٣ .

(٢) الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوىء المتنبي ، ط القدس ، ص ٥ .

(٣) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ص ٤٣ .

أتاك بقول هلهل النسج كاذب »[1].

ولكن كيف كان ينسج الشعراء كلامهم شعراً ؟ والجواب على هذا السؤال من صميم تصور النقد العربى سيعطينا الفرصة لمعرفة أساس كثير من الصور التى سنصادفها فى أثناء تبين العناصر الموضوعية فى الشعر الجميل .

وينقل إلينا العسكرى فى الإجابة على هذا السؤال خبراً يوجز فيه الجواب إيجازاً فيقول: « وأخبرنى أبو أحمد قال : كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرك نتعلم منه الشعر ، فقال لنا يوما : إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء »[2] . وهذا الإيجاز لا يجعلنا نعرف الخطوات التى تتم فيها عملية النسيج ، فاللفظة توضع بجانب لفقها ، ثم ماذا ؟ . ولكن هذا النص على إيجازه يدلنا على أن هذه المبادىء الفنية كانت دروسا تلقى فى المدارس الأدبية ، وهى بذلك تمثل المبادىء العامة التى يأخذ بها أغلبية المتأدبين .

وكلنا نذكر حديث بشر بن المعمر[3] فى نصائحه التى يقدمها إلى كل من يريد تعاطى الشعر ، ولكنها نصائح أقرب منها إلى أن تكون تحليلا للعملية الشعرية . ولم أجد — فيما قرأت من النقد العربى — من وصف هذه العملية وصفاً مفصلا كابن طباطبا . ومهما يكن فى تصوره من عيب فإنه التصور الذى يتفق ومفهوم الصنعة السائد فى الأدب العربى . يقول ابن طباطبا : « إذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحضر المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه ابتدأ وأعمل فكره في شغل القوافى بما تقتضيه

---

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٣ .

(٢) العسكرى : الصناعتين ، ص ١٠٧ .

(٣) راجع ذلك الحديث فى البيان والتبيين للجاحظ ، ط السندوبى ، ج ١ ص ١٥٠ ومابعدها.

من المعانى على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فاذا كملت له المعانى وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعاً لما تشتت منها ، ثم يتأمل ماقد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإذا اتفق له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه .. ولايهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الدقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان ، وكناظم الجواهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرايق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها . وكذلك الشاعر ، إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها . . . »[1]

ونستخلص من هذا الفهم أن :

ا — الفكرة تكون نثراً أولا ثم تترجم شعراً .

ب — فى ترجمتها شعراً تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية .

حـ — يصنع كل بيت على حدة ، مستقلا بأحد المعانى ، ثم يترك جانباً حتى يفرغ الشاعر من نقل كل المعانى .

ء — لا تكون هذه الأبيات متصلة حتما ، فيصل الشاعر بينها بأبيات أخرى تشد بعضها إلى بعض .

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٢٣ .

هـ — إذا اتضح للشاعر بعد ذلك جانب ضعيف فانه يرمه ، ويبدل بألفاظ ألفاظا أوقع .

و — قد يأخذ قافية أحد الأبيات ليضعها لبيت آخر وإن كان معناه ضد معنى البيت الذى كانت فيه أولا ، إذا وجد أن موقعها فى البيت الثانى أحسن ، ثم يبحث للبيت الأول عن قافية .

هكذا كانت تفهم صناعة الشعر . وهو فهم — كما رأينا — يقوم على العناية بالشكل دون المحتوى . وبهذا الشكل يكون التفاضل . ولعمل الشكل الجميل طريقة خاصة هى التى وصفها ابن طبا طبا . ويكفينا فى هذه الطريقة لحم الأبيات المفردة بعضها ببعص ونزع قوافى بعض الأبيات وتأليف أبيات لها تركب عليها ، حتى نعرف إلى أى مدى كانت عناية الشاعر بصناعة الشكل .

ولا نريد أن نطيل الوقوف هنا عند هذا الفهم للشعر لأننا سنعود إليه فى المقارنة ، ولكن ينبغى أن نتذكر هنا أن هربارت قد جعل الاهتمام بالمعبر عنه رومنتيكية وليس استطيقية ، فى حين أن الاهتمام بجمال التعبير نزعة كلاسيكية استطيقية . وأمام هذا الاهتمام بالصورة الأولى فى النقد العربى نستطيع ان نطلق عليه أنه نقد كلاسيكى استطيقى بالمعنى السابق . وإمعان العرب فى إعطاء هذه الصورة لايترك مجالا للتردد فى وصف نزعتهم هذا الوصف . ويعطينا ابن رشيق أوضح صورة لهذا الإمعان حين يقول : « ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجودة ، ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن ، لم تؤثر فيه الكلفة ، ولا ظهر عليه التعمل ، كان المصنوع أفضلهما » .[1]

والنتيجة أن الجمال عند العرب يتحقق فى الشىء . وفى العمل الأدبى يقوم الشاعر بعمل صورة للمعنى تتحقق فيها عناصر الجمال . والصورة المصنوعة

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ص ٨٥ .

أفضل من الصورة الطبيعية ، على أساس أن الجمال فى الصنعة كامل، فى حين أنه فى العمل الطبيعى لا يكون كاملا — تبعا لما سبق أن ورد فى حديث أبى حبان .

وتحقق عناصر الجمال فى العمل المصنوع أمر يحكم فيه العقل، والحواس هى التى تتخذ معبراً تنتقل عليه لكى تتمثل للعقل . ويتوقف هذا الحكم بالجمال أو القبح على مدى ما فى هذه العناصر من توافق مع الصورة الكاملة للقوانين الطبيعية كما تتمثل فى الخارج وفى العقل . وقد حاول النقاد العرب أن يحددوا بعض هذه العناصر الجمالية . وإذا كنا قد رأينا من قبل أن العنصرين المشتركين فى كل الفنون هما الإيقاع والعلاقات ، فاننا سنصنف فيما يلى هذه العناصر تحت هذين المفهومين الكبيرين .

(١) الإيقاع :

وقد سبق أن رأينا القوانين التى تتمثل فى الإيقاع من حيث أنه خاصية أساسية مشتركة فى كل الفنون . والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع فى الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها لأنها فن زمانى تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشىء . وكذلك الشأن فى التصوير حيث يمكن تمثل هذه القوانين فى توزيع المساحات والأضواء والظلال .

أما فى الفن القولى فان استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان ، لأن الصورة الأولى هنا زمانية مكانية فى وقت معا — كما سبق أن رأينا . ولذلك كان من الطبيعى أن نبحث عن هذه القوانين كما يمكن أن تتمثل فى الصورة الصوتية ، وكما يمكن أن تتمثل فى الصورة المكانية .

وقد سبق أن رأينا أن النظام والتغير والتساوى والتوازى والتوازن والتلازم والتكرار هى القوانين التى تتمثل فى الإيقاع ، وهى جميعا تعمل فى وقت واحد . والحق أن النقاد والبلاغيين العرب قد بذلوا جهداً كبيراً فى الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل فى الفن القولى . وقد أجملها

قدامة بن جعفر حين قال : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة فى الرصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة ، والتوازى ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعانى »[1] . ولكن هذا الإجمال لايعدو أن يكون دعوى تحتاج إلى فضل بيان وتحقيق .

ولكن ترى هل يمكن تحقيق هذه القوانين فى الفن القولى من حيث إنها قوانين تتمثل فى عنصرى الصورة الأولى فيه المكانى والزمانى ؟ الواقع أننا أخذنا من قبل بمبدأ عدم فصل العنصرين فى الفن القولى أو تصورهما منفصلين . فحين تتحقق هذه القوانين فى الصورة الأولى من الفن القولى فإنها تتمثل عادة فى العنصرين فى وقت واحد . وسنضطر إلى التجريد واستخدام الرموز فى بعض الحالات ، حتى نستطيع تمثل القانون بوضوح .

وقد حاول ابن سنان الخفاجى أن يدرس أصوات الألفاظ وأن يحدد عناصر الجمال الصوتى البحت فيها ، ويبدو أنه انتهى إلى أن حسن الألفاظ يرجع إلى بعد مقاطعها[2] ولكننا نجد ابن الأثير يقطع عليه هذا الطريق حين يجعل « حاسة السمع هى الحاكمة فى هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح . . . فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدها . . »[3] وكأن كشف قانون صوتى لجمال اللفظة ليس طبيعياً لأن بعد المقاطع أو قربها ليس هو الأساس فى قبول اللفظة أو كراهيتها ، ولكن الإلف أو الغرابة ، والخفة على السمع أو الثقل ، هى الأساس[4] . وهنا يدخل مفهوم اللفظ بما هو كل لا بمجرد صوته .

---

(١) قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، ط الخانجى سنة ١٩٣٢ ، ص ٣ .

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٩٠ ، أى تأليفها من حروف متباعدة المخارج .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٩٣ .

(٤) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٩٧ .

فلنبحث الآن عن قانون التوازن . وهذا القانون يأخذ عدة أسماء عند النقاد العرب ، فأحيانا هو كذلك ، وأحيانا يطلق عليه التعادل ، وفى بعض الحالات يطلق عليه التكافؤ .

أما التوازن فهو أن يراعى فى الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما ، كقوله تعالى : ونمارق مصفوفة ، وزرابى مبثوثة ، . . فإن راعى الوزن فى جميع كلمات القرائن أو أكثرها ، وقابل الكلمة منها بما يعادلها وزنا كان أحسن ، كقوله تعالى : وآتيناهما الكتاب المستبين ، وهديناهما الصراط المستقيم . ويسمى هذا فى الشعر الموازنة كقول البحترى :

فقف مسعداً فيهن إن كنت عاذراً وسر مبعداً عنهن إن كنت عاذلا[1]

فالتوازن إذن يحدث فى الصورة الصوتية للكلمات ، حين يتوازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ المقابل له فى العبارة التالية . وقراءة بيت الشعر الماضى توضح لنا هذا الموقف، فقف تتوازن مع سر ،ومسعداً مع مبعداً، وإن كنت هى بعينها فى الشطرين ، وعاذرا تتوازن مع عاذلا ، وبعبارة أخرى فمجموعة الأصوات وترتيبها فى الشطر الأول تتمثل فى الشطر الثانى . فاذا اعتبرنا كل شطر وحدة صوتية فإن هذه الوحدة تكررت فى الشطرين هى بعينها .

ولكن يبدو أن هذه ليست أحسن صورة للتوازن ، لأن الألفاظ أو الأجزاء هنا متعادلة حقاً ، ولكن الفواصل على أحرف مختلفة المخارج . وهى وإن كانت متقاربة إلا أنها ليست من جنس واحد . ويذهب أبو هلال إلى أن هناك صورة أحسن وأكمل من هذه للتوازن ، وذلك عند ما تكون الفواصل من جنس واحد . ويورد العسكرى قول بعض الكتاب : « إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم ، وكنت لا أوتى من ضعف سبب ، فكيف أخاف منك خيبة أمل . . . » ثم يقول : « فهذا الكلام جيد التوازن ، ولوكان

---

(١) النويرى : نهاية الأرب ، ج ٧ ص. ١٠٤

بدل (ضعف سبب) كلمة آخرها ميم ليكون مضاهياً لقوله (نقص كرم) لكان أجود . . . » [1]

فإذا كانت الفواصل إذن على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن أكمل . وأقل مايشترطه التوازن إذن أن تكون الفواصل على زنة واحدة ، فبهذا وحده يقع التعادل والتوازن . وهذا التعادل والتوازن يكسب الكلام رونقاً وحسناً ؛ ففي قول بعضهم : « اصبر على حر اللقاء ومضض النزال ، وشدة المصاع ، ومداومة المراس) ، فلو قال : على الحرب ومضض المنازلة) لبطل رونق التوازن ، وذهب حسن التعادل » [2] ، لأن اللقاء والنزال والمصاع والمراس بوزن واحد فى الحركة والسكون والزوائد [3]

فالتوازن الصوتى وحده جيد ، ولكن أجود منه أو أكمل له أن تكون صورة التوازن تامة باشتراك حرف واحد فى فواصل كل وحدة . ولكن ليس معنى هذا أن تطول الوحدات وتقصر فى غير ما نظام ، فإن هذا يكفى للذهاب بالتعادل . والذى ينبغى أن يستعمل فى هذا الباب ولا بد منه هو الازدواج ، فتكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة [4] ، ويتوخى فى كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانهما فى الوزن ، ويتفقان فى مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف ، كقول بعضهم : (حتى عاد تعريضك تصريحاً وصار تمريضك تصحيحاً) ، فهذا أحسن المنازل [5] .

فالسجع إذن هو الصورة المكملة للتوازن ، وهما معاً يكونان أحسن صور التوازن . وقد أنكر الرسول السجع حين قال : أسجعا كسجع الكهان ، من جهة التكلف ، « ولو كرهه عليه الصلاة والسلام لكونه سجعاً

---

(١) العسكرى : الصناعتين ، ص ٢٠٢ .

(٢) العسكري : الصناعتين ، ص ٢٠٢ — ٢٠٣ .

(٣) قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ص ٣ .

(٤) العسكرى : الصناعتين ، ص ٢٠٢ .

(٥) قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، ص ٣ .

القال : أسجعاً ثم سكت . وكيف يذمه ويكرهه وإذا سلم من التكلف وبرىء من التعسف لم يكن فى جميع صنوف الكلام أحسن منه . وقد جرى عليه كثير من كلامه عليه السلام . . وكان صلى الله عليه وسلم ربما غير الكلمة عن وجهها للموازنة بين الألفاظ وإتباع الكلمة أخواتها ، كقوله صلى الله عليه وسلم : أعيذه من الهامة والسامة وكل عين لامة . وإنما أراد ملمة . وقوله عليه السلام : أرجعن مأزورات غير مأجورات . وإنما أراد موزورات من الوزر فقال مأزورات لمكان مأجورات ، قصداً للتوازن وصحة التسجيع »(1) .

ومرة أخرى نجد أن التوازن هنا يقع بين أصوات الوحدات دون النظر إلى معانيها . وحين يقتصر التوازن على التوازن الصوتى نجده يأخذ اسما آخر هو الترصيع ؛ « وهو مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك أن يكون فى أحد جانبى العقد من الآلىء مثل ما فى الجانب الآخر . وكذلك نجعل هذا فى الألفاظ المنثورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثانى فى الوزن والقافية . فمن ذلك قول بعضهم :

فمكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا .

فمكارم بإزاء جرائم ، وأوليتها بإزاء ألغيتها ، ومتبرعا بإزاء متورعا »(2) ويؤكد لنا أنه يتصل بالصورة الصوتية فقط أن قدامة قد عده من نعوت الوزن « وهو — عنده — أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد فى التصريف كما يوجد ذلك فى أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم ، وفى أشعار المحدثين المحسنين منهم(3) .

---

(1) العسكرى : الصناعتين ص ٢٠٠ .

(2) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١٦١ .

(3) قدامة : نقد الشعر ، ص ٣٢ .

فمفهوم الترصيع كما يعرضه قدامة هنا وكما عرضه من قبل ابن الأثير هو ما نريد تسميته بالتوازن الصوتى . وقد رأينا أن هذا التوازن الصوتى وحده يضفى على الكلام الرونق ويحسنه . « وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ، ورموا هذا المرمى . وإنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به ، فإنه ليس فى كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود ؛ فإن ذلك إذا كان ، دل على تعمد ، وأبان عن تكلف . على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله ، ووالى بين أبيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر الهذلى ، فانه أتى من ذلك بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف ، وهو قوله :

وتلك هيكلة خود مبتلة ‏ ‏ ‏ ‏ صفراء رعبلة ، فى منصب سنم

عذب مقبلها ، جزل مخلخلها ‏ ‏ ‏ ‏ كالدعص أسفلها ، مخضوضة القدم

سود ذوائبها ، بيض ترائبها ‏ ‏ ‏ ‏ محض ضرائبها ، صيغت على الكرم

عبل مقيدها ، حالٍ مقلدها ‏ ‏ ‏ ‏ بض مجردها . لفاء فى عَمَمِ

سمح خلائقها ، درم مرافقها ‏ ‏ ‏ ‏ يروى معانقها من بارد الشبم ...[1]

ومثل ذلك للمحدثين أيضا كثير ، وإنما يذهبون فى هذا الباب إلى المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا »[2] .

وفى هذا التوازن الصوتى كما نتمثله فى هذه الأبيات نلاحظ أن أجزاء البيت الواحد كانت متوازنة ، وكانت أكثر من ذلك مسجعة ، وكانت إلى هذا وذاك تلتزم صورة الازدواج ؛ وهذه أكمل صورة للتوازن الصوتى بحسب ما رأينا . ولكن يلاحظ أن الجزء الأخير كان على الأقل لا يتبع التسجيع الذى فى داخل البيت . وهم يسمون ذلك التسميط . « فتكون القافية بمنزلة

---

(١) قدامة : نفسه ص ٣٨ .

(٢) قدامة : نفسه ص ٤١ .

السمط ، والأجزاء المسجعة بمنزلة حب العقد »[1] . ولا شك أن اختلاف القافية هنا لم يأت إلا محافظة على كيان البيت ، لأنه لو تبعت القافية التسجيعات الداخلية لأصبحت كل الوحدات فى سائر الأبيات مسجعة على حرف واحد على الأقل ؛ فمع الاستمرار فى القراءة تضيع صورة الأبيات ، لأن السامع — وكان الشعر يؤلف ليسمع أولا وقبل كل شىء — لن يجد العلامة التى يميز بها آخر البيت . فاختلاف القافية هنا عن التسجيع الداخلى ضرورة تلزم بها وحدة البيت صوتياً على الأقل ، والرغبة فى تمييزه منفرداً بين الأبيات . وتتفق القافية فى الأبيات جميعا فتؤدى توازناً جديداً ولكنه على نطاق أوسع شيئاً ما ، بين سائر الأبيات .

والواقع أن قانون التوازن الصوتى يتضمن فى الوقت نفسه قانونين على الأقل هما قانون التساوى، وقانون التوازى . فالتساوى معناه تساوى الأجزاء ، والتوازى معناه توازيها . وفى حديث النقاد نجدهم يستخدمون هذين المفهومين وهم بسبيل الحديث فى التوازن بعامة . وقد رأينا ابن الأثير يشير إلى التساوى حين قال إن الترصيع هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثانى فى الوزن والقافية . . . وعبر عن ذلك قدامة بقوله : « أن تكون الألفاظ متساوية البناء ، متفقة الانتهاء[2] » .

ويورد أبو هلال قول الأعرابى : سنة جردت ، وحال جهدت ، وأيد جمدت . . . الخ ثم يقول : فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان[3] .

وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن ولكنها لا توازى فلا يكون كل جزء فى الوحدة بإزاء ما يساويه ويوازنه ، وفى هذه لا يمكن أن يحدث توازن عام . ولتوفير هذا التوازن العام لا بد من النظام الذى يجعل كل جزء من

---

(١) النويرى : نهاية الأرب ، جـ ٧ ص ١٤٧ .

(٢) قدامة : جواهر الألفاظ ، ص ٣ .

(٣) العسكرى : الصناعتين ص ٢٠١ .

أجزاء الوحدة بإزاء الجزء المساوى له، المتوازن معه . ومن ثم وجدنا ابن الأثير فى تعليقه على قول الشاعر : فمكارم أوليتها . . . إلخ يقول إن مكارم فى الوحدة الأولى (وتمثلها الشطرة الأولى من البيت) بإزاء (أى توازى) جرائم، وأوليتها بإزاء ألفيتها، ومتبرعا بإزاء متورعا، فكانت أجزاء الوحدة الأولى فى ترتيبها توازى أجزاء الوحدة الثانية فى نفس الترتيب . وكذلك أبو هلال يستخدم لفظة « متوازية »[1] ليصف بها الفصول التى من هذا النوع . الذى يجعل « المتوازى » نوعا يتحدث فيه كما يتحدث فى « المتوازن» وغيره، وهو يلحظ فقط توازى الكلمتين الأخيرتين فى الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما[2] .

معنى هذا أن كل توازن صوتى كامل يتضمن فى الوقت نفسه نظاماً خاصا للأجزاء وتساويا لها وتوازيا من الناحية الصوتية الصرفة . وهذه هى مظاهر الإيقاع التى تمثلت لهم فى الشعر والفن القولى بعامة . وقد وجدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية فى العمل الأدبى يضفى عليه رونقا ويكون عاملا من عوامل حسنه . وقد أوردنا بعض النماذج ورأيناهم كيف يحللونها ويسجلون فيها هذه الظواهر . وبعض هذه النماذج من شعر فطاحل الشعراء المتقدمين، وبعضها من حديث الرسول، وهناك نماذج كثيرة من القرآن لم نورد شيئاً منها ولكن ينبغى أن نذكر أن الشواهد القرآنية كانت ترد دائما وتتصدر كل الشواهد فى كل مبحث من هذه المباحث . فإذا كانت هذه الظواهر الصوتية تتمثل لهم فى القرآن وفى الحديث - على مكانتهما البلاغية - فقد كان طبيعيا أن تكون هذه الظواهر عامل تحسين وتجميل للكلام .

وهكذا نجد النقاد والبلاغيين العرب يدرسون العنصر الزمنى من الصورة الأولى فى العمل الأدبى، ويكشفون عن قوانين الإيقاع الطبيعية كما تمثلت

---

(١) العسكري : الصناعتين ص ٢٠١ .

(٢) النويرى : نهاية الأرب ، ج ٧ ص ١٠٤ .

لهم فى الأعمال الأدبية الراقية . ثم هم يتخذون من هذه القوانين أساسا للحكم الجمالى . فالجمال فى العمل الأدبى الجميل عناصر محققة يمكن البحث عنها وكشفها ، بل هو قوانين طبيعية ثابتة تتمثل فى هذا الجميل . رأينا صورة ذلك عندهم جلية فى البحث فى مكونات الجمال فى العنصر الزمنى من الصورة الأولى للعمل الأدبى الجميل . ونود الآن أن نرى موقفهم من العنصر المكانى من هذه الصوة .

ونلاحظ أن النقاد حينما كانوا بسبيل كشف قوانين الجمال فى العنصر الزمانى للصورة الجميلة كانوا يركزون كل اهتمامهم فى هذا الميدان وحده ، ولم يشغلوا أنفسهم فى أثناء ذلك مرة واحدة بالعنصر المكانى لها أو بالمعانى التى تحتملها الألفاظ بما هى أصوات دالة . وكذلك الأمر حينما يلتمسون هذه القوانين فى العنصر المكانى ، سنجد أنهم ينسون تماما الناحية الصوتية .

ولكن القوانين التى استكشفوها كانت هى القوانين التى تمثلت لنا فى الإيقاع . ومفهوم أن يكون فى الصوت إيقاع ، وأن يتمثل هذا الإيقاع فى اللغة من حيث أنها أصوات . ولكن كيف يتمثل الإيقاع بقوانينه فى الصور المكانية ، فى الدلالات التى لهذه الأصوات . والواقع أن كل ما فى الأمر من غرابة إنما يرجع إلى أننا ألفنا استخدام لفظة الإيقاع للموسيقى والأصوات فحسب ، ولم نتعود استخدامها ونحن بإزاء الحكم على رسم أو تصوير . والحق أن الإيقاع يتمثل فى الرسم كما يتمثل فى الموسيقى سواء بسواء . بل إننا لم نحدد قوانين الإيقاع إلا من ذلك التخطيط البسيط الذى استخدمنا فيه اللونين الأصفر والأحمر ، فبتوزيع هذين اللونين على الورقة ، أى فى المكان ، أمكن تصوير كل عناصر الإيقاع .

كذلك الشأن فى اللغة ، يتمثل الإيقاع فيها من حيث هى أصوات ومن حيث هى دلالات . ومن هنا نجد النقاد والبلاغيين العرب قد كشفوا عن الإيقاع كما تمثل لهم أيضا فى الدلالات .

وقد قلنا إن من الأسماء التى أخذها قانون التوازن اسم التكافؤ . والواقع أن التكافؤ عندهم كان الاسم الخاص بالتوازن فى المعانى ، فهو من نعوت المعانى كما يقول قدامة [١] . والتكافؤ عنده أن يأتى الشاعر بمعنيين متكافئين ، ويريد بقوله متكافئين فى هذا الموضع أى متقاومين ، إما من جهة المصادرة ، أو السلب والإيجاب ، أو غيرهما من أقسام التقابل ، مثل قول أبى الشعب العبسى :

حلو الشمائل وهو مر باسل   يحمى الذمار صبيحة الإرهان

فقوله : حلو ومر ، تكافؤ [٢] .

وكأن أقسام التقابل كلها داخلة فى مفهوم التكافؤ ؛ فكل مقابلة تكافؤ . وقد كان التكافؤ فى هـذا البيت بين حلو ومر . ونجد صورة أكمل وأوضح للتكافؤ يوردها قدامة أيضاً فى تعريفه للتكافؤ فى « جواهر الألفاظ » حيث يقول : « والتكافؤ : كقوله كدر الجماعة خير من صفو الفرقة ، لأنه لما قال : كدر ، قال : صفو ، ولما قال : الجماعة : قال الفرقة » [٣] . فالتكافؤ هنا أوضح لأننا وجدنا وحدتين ، كل وحدة تتكافأ فى عمومها مع الأخرى ، وكل جزء من كل وحدة يتكافأ مع مقابله من الوحدة الأخرى ، فالكدر يتكافأ مع الصفو ، والجماعة مع الفرقة .

وفى حديث قدامة عن المقابلة — وهى كما قلنا تؤدى مفهوم التكافؤ — نجده يأتى لها بهـذا المثال : « أهل الرأى والنصح لا يساويهم ذوو الإفن والغش . وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن جمع إلى العجز الخيانة » . ثم يقول : « وإذا تؤملت هذه المقابلات وجدت فى غاية المعادلة ، لأنه جعل بإزاء الرأى الإفن ، وبإزاء النصح الغش ، وفى مقابلة الكفاية العجز ، وفى مقابلة الأمانة الخيانة » [٤] .

---

(١) نقد الشعر ص ١٤١ .

(٢) قدامة : نقد الشعر ص ١٤١ — ١٤٢ .

(٣) قدامة : جواهر الألفاظ ، ص ٧ .

(٤) قدامة : نفسه ، ص ٥ .

فهذه المقابلات متعادلة أو متكافئة أو متوازنة . والعناصر التى تتكون منها الوحدات المتقابلة قد نظمت بحيث وضع بعضها بإزاء بعض ، أى أنها متوازية . وهى إذا توازت فقد تساوت ، فكل وحدة فى مجموعها تساوى الأخرى ، وكل عنصر يتوازى مع آخر يساويه .

ومعروف أن الطباق صورة من صور المقابلة ، بغض النظر عن المشكلة التى قامت حول معنى المطابقة[1]. ويؤيد ذلك الآمدى حين يقول عن حقيقة الطباق : « إنما هو مقابلة الشىء لمثله الذى هو على قدره ، فسموا المتضادين — إذا تقابلا — مطابقين . ومنه قول زهير :

ليث بعثر يصطاد الرجال إذا ما الليث كذب عن أقرانه صدقا

فطابق بين قوله (كذب) وبين قوله (صدقا)[2] . فهذه المطابقة لا تختلف فى شىء عن التكافؤ فى أبسط صوره كما سبق أن رأينا . وحين تتعدد المطابقات فى البيت الواحد تتمثل لنا الصورة الكاملة للتكافؤ . وقد كان الناس يعجبون بهذه الصورة ؛ فما زالوا يعجبون من جمع البحترى ثلاث مطابقات فى قوله :

وأمة كان قبح الجور يسخطها دهراً فأصبح حسن العدل يرضيها

حتى جاء أبو الطيب فزاد عليه ، مع عذوبة اللفظ ورشاقة الصنعة . وبيت المتنبى هو :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى[3]

والواقع أن كل ما بين بيت البحترى وبيت صاحبه من فارق هو أن البحترى لم يجعل الشطر الأول كله متوازنا مع الشطر الثانى ، فى حين صنع ذلك المتنبى فلم يترك عنصراً فى الشطر الأول إلا جاء له فى الشطر الثانى بما يتوازن

---

(١) راجع فى ذلك ابن الأثير : المثل السائر ص ٤٢٩ ، وثعلب : قواعد الشعر ، نشرة C. Schiparelli سنة ١٨٩٠ ، (فصل فى المطابق) ، وقدامة فى نقد الشعر ص ١٦١ .

(٢) الآمدى : الموازنة ص ٢٥٧ .

(٣) الثعالبى : أبو الطيب المتنبى وماله وما عليه ، ط ١ سنة ١٩١٥ ، ص ٣٠ .

ويتوازى ويتساوى معه بحسب مكانه من نظام هذه العناصر .

وقد سبق أن رأينا ابن طباطبا يحدثنا عن صناعة الشعر ، فرأينا من خطوات هذه العملية أن الشاعر إذا وجد جانباً ضعيفاً فإنه يرمه بأن يستبدل بألفاظه ألفاظاً أوقع . وهنا نستطيع أن نجد صورة تطبيقية لهذا الفهم، وهي فى الوقت نفسه تبين لنا أن هذه الألفاظ الأوقع هي التي توفر للبيت الصورة الإيقاعية . ولعلهم حين استعملوا كلمة « أوقع » لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمثل فى الشعر . تتضح لنا هذه الصورة التطبيقية من حديث أبي هلال حيث يقول : « فاذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ماغث من أبياتها ورث ورذل والاقتصار على ماحسن وفخم ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تستوى أجزاؤها ، وتتضارع هواديها وأعجازها ، فقد أنشدنا أبو أحمد رحمه الله قال : أنشدنا أبو بكر بن دريد :

طرقتك عزة من مزار نازح ياحسن زائرة وبعد مزار

ثم قال أبو بكر : لو قال ياقرب زائرة وبعد مزار لكان أجود . وكذلك هو ، لتضمنه الطباق . » (١)

هذه الصورة العملية تبين لنا كيف كان النقاد يحاسبون الشعراء وفقاً لقوانين الإيقاع . فقول الشاعر : ياحسن زائرة وبعد مزار ليست فيه مطابقة، أى ليس فيه توازن إيقاعى . وقد يكون كلامه هذا جيداً ، ولكن هذه الجودة تزداد إذا توافر قانون التوازن . ولن يتوافر هذا القانون إلا إذا حذفت لفظة « حسن » ووضع مكانها لفظة « قرب » ، لا لشىء إلا لأنها « أوقع » .

ومرة أخرى يؤكد لنا النقاد أن الجمال فى الصورة الأولى : وأنه يمكن كشفه فى العنصر المكانى من الفن القولى كما أمكن كشفه فى العنصر الزمانى منه

---

(١) العسكرى : الصناعتين ص ١٠٤ — ١٠٥ .

وحين اتضحت هذه الحقيقة للشعراء بذلوا قصارى جهدهم فى أن يوفروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعى فى الدلالات كما وفروه فى الأصوات، حتى يتم له الجمال .. وقد أتى المحدثون من التكافؤ بأشياء كثيرة، وذلك أنه بطباع أهل التحصيل والروية فى الشعر والتطلب لتجنيسه أولى منه بطبائع القائلين على الهاجس بحسب ما يسنح من الخواطر مثل الأعراب ومن جرى مجراهم . على أن أولئك بطباعهم قد أتوا بكثير منه» .[1] ثم يقدم قدامة دراسة عملية يؤكد فيها ما للتكافؤ من أثر قوى فى تجميل الشعر، ويحكم حكما كالذى رأيناه عند ابن دريد .

وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوانين الإيقاع التى تجعل من الصورة صورة جميلة سواء فى عنصرها الصوتى وعنصرها الدال . وهم يتبينون فى هذا الكشف عدة صور يتمثل فيها القانون الواحد، ولكن هناك صورة هى التى تتصف بالكمال، ومن ثم تكون هذه الصورة هى أجمل الصور . وقد بحثوا فوجدوا أن هذه الصور تتمثل فى الآثار الأدبية الراقية كالشعر القديم من شعر الفحول، وكالحديث النبوى، بل وجدوها تتمثل فى أرقى هذه الآثار وهو القرآن . وهكذا اتخذوا من هذه القوانين الإيقاعية أساساً للحكم على الآثار الأدبية المختلفة . وتطلبوا من شاعر وضع لفظة مكان لفظة، أو تنسيق الألفاظ على نحو معين، وطالبوا آخر بتعادل الأجزاء، وحاسبوا غيره على عدم اتباعه قواعد الصنعة، وكل هذه الأحكام هى الأحكام الجمالية الصرفة؛ لأنهم لم يتجاوزوا الصورة الأولى، فلم يبحثوا فى المفهوم أو الهدف (الصورة الثانية) ويقفوا عند الجمال بالتبعية الذى عرفه كانت، بل اكتفوا بمجرد الكشف عن عناصر الجمال فى الجميل، لأن هذا الكشف وحده يحدث متعة .

هذا فى الإيقاع فماذا عن العلاقات ؟

(ب) العلاقات :

كل عمل فنى يتكون من مجموعة من العناصر أو الأجزاء هى أداة هذا

---

(١) قدامة : نقد الشعر ص ١٤٤ .

العمل . وهذه الأجزاء لا تأخذ موضعها فى العمل الفني اعتباطاً ولا كما يتفق وإلا لما خرج عمل فنى على الاطلاق ، لأن الأجزاء فى هـــذه الحالة ليست مرتبطة أى ارتباط فلا بد أولا من أن ترتبط هذه الأجزاء ارتباطا وثيقا، ولا يكون هذا الارتباط الوثيق إذا فقدت الأجزاء علاقاتها بعضها ببعض ، وعلاقة كل منها بالكل الذى هو جزء فيه . هذه مفهومات قديمة يمكن أن ترجع ببساطة إلى أرسطو . وقد ترتب عليها — وهو المهم هنا — أننا لا نحكم على الأجزء فى العمل الفنى بالجمال أو القبح ولكننا نحكم على العمل كله ، لأن الجزء وحده لا يكون جميلا أو قبيحاً ، ولكنه يشترك مع غيره فى تكوين كل جميل أو قبيح . وإذن فالجمال و القبح يتركزان فى علاقة الأجزاء بعضها ببعض ، وعلاقة كل جزء بالكل . ومن ثم كانت الصورة الصرفة عند هربارت تتكون من العـــلاقات فقط ، وكانت المفردات فى ذاتها ليست موضع الحكم الجمالى .

والفن القولى أداته اللغة . واللغة ألفاظ . فالألفاظ هى عناصر العمل الأدبى . ترى ماذا كان موقف نقاد العرب من هذه الألفاظ ؟ وهل تمثل لديهم ذلك الفهم الذى تمثل عند أرسطو أو عند الشكلين formalists وعلى رأسهم هربارت ؟ طبيعى وقد عرفنا اتجاههم العام نحو العناية بالشكل وجماله والكشف عن مكونات هذا الجمال أن يكون الجواب بالإيجاب . ولكننا سنتركهم الآن يتكلمون فيصورون لنا ما عندهم من مفهومات .

وأول هذه المفهومات أن اللفظة المفردة لا جمال فيها ولا قبح ، ولكن الجمال فى علاقتها بغيرها .

يقول ابن الأثير : إن تفاوت التفاضل يقع فى تركيب الألفاظ أكثر مما يقع فى مفرداتها ، لأن التركيب أعسر وأشق . . . إذا فكرت فى قوله تعالى : وقيل يا أرض ابلعى ماءك ، ويا سماء أقلعى ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودى ، وقيل بعدا للقوم الظالمين — لم تجد ما وجدته لهذه

الألفاظ من المزية الظاهرة إلا لأمر يرجع إلى تركيبها ، وأنه لم يعرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وكذلك إلى آخرها . فإن ارتبت فى ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت من بين أخواتها كانت لابسة من الحسن مالبسته فى موضعها من الآية . ؟ ومما يشهد لذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تروقك فى كلام ثم تراها فى كلام آخر فتكرهها . ويضرب ابن الأثير مثلا بلفظة وقعت فى آية وبيت شعر . « أما الآية فهى قوله تعالى : فإذا طعمتم فانتشروا ولامستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان يؤذى النبى فيستحى منكم والله لايستحى من الحق . وأما بيت الشعر فهو قول أبى الطيب المتنبى :

تلذ له المروءة وهى تؤذى ومن يعشق يلذ له الغرام .

وهذا البيت من أبيات المعانى الشريفة ، إلا أن لفظة تؤذى قد جاءت فيه وفى الآية من القرآن ، فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها وحَسُنَ موقعها فى تركيب الآية ... وهذه اللفظة التى هى تؤذى إذا جاءت فى الكلام فينبغى أن تكون مندرجة مع مايأتى بعدها متعلقة به كقوله تعالى : إن ذلكم كان يؤذى النبى — وقد جاءت فى قول المتنبى منقطعة . . »[1]

وإذا كانت اللفظة ذاتها لم تتغير ومع ذلك حسنت فى موضع ولم تحسن فى آخر لموقعها فى الحالين ، فإن هناك صورة أخرى أشار إليها ابن الأثير تؤيد القول إن الجمال ليس فى المفردات ، من ناحية أخرى . وهذه الصورة هى « أنك قد ترى لفظتين يدلان على معنى واحد وكلاهما حسن فى الاستعمال ، وهما على وزن واحد وعدة واحدة ، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه فى كل موضع تستعمل فيه هذه ، بل يفرق بينهما فى مواضع السبك »[2] .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٨٨ .
(٢) ابن الأثير : نفسه ص ٨٦ .

وإذا كان ابن الأثير يشير[1] إلى اختيار الألفاظ من حيث هو الخطوة الأولى للتأليف فليس معنى ذلك أنه تحول عن فهمه هذا ، بل إننا لنجده يشبهها باللآلى المبددة التى تأخذ قيمتها من الصورة التى توضع فيها . فهى عندما تركب وتؤلف « يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التى كانت مفردة . ومثال ذلك كمن أخذ لالىء ليست من ذات القيم الغالية فألفها وأحسن الوضع فى تأليفها فخيل للناظر بحسن تأليفه وإتقان صنعته أنها ليست تلك التى كانت منثورة مبددة . وفى عكس ذلك من يأخذ لالىء من ذوات القيم الغالية فيفسد تأليفها فإنه يضع من حسنها . وكذلك يجرى حكم الألفاظ الغالية مع فساد التأليف »[2] .

والواقع أن عبد القاهر الجرجانى هو فارس هذا الميدان . وهو يصور لنا نفس الفهم ويدلل على صحته بنفس القوة ، ولكننا نلاحظ أنه يمتد بهذا الفهم أكثر من ابن الأثير . فالألفاظ عنده « لاتتفاضل من حيث هى كلم مفردة .. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ الأخدع فى بيت الحماسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى   وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى   واعتقت من رق المطامع أخدعى

فإن لها فى هذين المكانين ما لايخفى من الحسن . ثم إنك تأملتها فى بيت أبى تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت لها من الروح والخفة والإيناس والبهجة »[3] . ويتساءل الجرجانى

---

(١) نفس المرجع والصفحة .   (٢) نفس المرجع ص ١١٤ .

(٣) الجرجانى : دلائل الاعجاز ، ص ٣٨ .

كذلك : « هل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ »[1]
ولكنه حتى الآن لم يزد على ما رأيناه عند ابن الأثير . ونحن نعرف من قبل أن الجرجانى معدود ضمن من يهتمون بالمعنى أى بالعنصر المكانى للغة . وهو حين يتحدث عن العلاقات فإنه يتحدث عن علاقات الدلالات والمعانى لأن النظم لا يحدث إلا بينها . ويقول : « ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل . وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالى الألفاظ فى النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير »[1] . فالدلالات هى التى تتناسق ، وهذا التناسق يسير وفقاً لمقتضيات العقل . فإذا كان الجمال كامناً فى العلاقات فإن العقل هو الذى يستطيع أن يحكم فى هذا الجمال ، على أساس أن العلاقات تكون أجمل ما تكون إذا كانت على الوجه الذى يقتضيه العقل .

فنحن حينما نفهم الكلام فإننا نفهم فيه علاقات فقط ، وحينما نحكم بجمال هذا الكلام فإننا نحكم فى الواقع بجمال هذه العلاقات ، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل . فإذا فسدت العلاقات فسد كل شىء وضاع كل جمال . وفى مجال اللغة تكون معانى النحو هى تلك القوانين العقلية ويسوق الجرجانى إلينا هذا الفهم مدللا عليه حين يقول : « ومما ينبغى أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم أفراداً ومجردة من معانى النحو ، فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل أن يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد إعماله فى اسم ، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا ، أو

(١) دلائل الإعجاز ص ٤١ — ٤٢ .

يريد منه حكما سوى ذلك من الأحكام مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك . وإن أردت أن ترى ذلك عياناً فاعمد إلى أى كلام شئت وأزل أجزاءه عن مواضعها وضعها وضعاً يمتنع معه دخول شيء من معانى النحو فيها فقل فى : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل : من نبك قفا حبيب ذكرى منزل ، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها ؟ »[1] . ذلك أنها فقدت علاقاتها (المعانى النحوية المنسقة لها) ، فى حين أنها فى كلام الشاعر تتمتع بهذه العلاقات التى تتفق والعقل أو تتفق والقوانين الطبيعية المتمثلة فى العقل . وقد يفهم من هذا أن هناك حالتين فقط : إما أن توجد هذه العلاقات أو لا توجد . وهى حين توجد نحكم على الكلام بالجمال وحين لا توجد نحكم عليه بالقبح لفساده . ولكن ليس هذا هو ما يرمى إليه الجرجانى ، ولا يفهم هذا من كلامه إلا إذا فهم أنه يقصد بالمعانى النحوية القواعد النحوية . فهو يعرف تماماً أن استقامة الكلام نحوياً ليست هى المقصودة هنا . ولذلك كانت المعانى عنده على وجوه « منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك : قد رأيت زيداً ، ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك : قد زيدا رأيت . وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير »[2] . فهو كلام مستقيم نحوياً . ولكن نظامه العقلى فاسد ، ولذا كان ــ رغم استقامته ــ قبيحاً . فالعلاقات إذن (المعانى النحوية) لا القواعد النحوية هى التى تجعل الكلام جميلا أو قبيحاً .

والحق أن عبد القاهر ــ حين نتعمقه ــ يعطينا مفهومات خطيرة للمعانى النحوية والعلاقات وجمال العلاقات التجريدى . وهذه المفهومات لم تكن من ابتكاره وإنما هى امتداد وتبلور لموقف العرب الجمالى العام . وخطورة هذه المفهومات تأتى من أن عبد القاهر كان لا يفصل فى ذهنه بين

---

(١) المرجع السابق ص ٣١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ٥١ . وراجع أيضا ص ٢٢٥ حيث يؤكد أن صحة إعراب الكلام لا تكفى لجماله .

أنواع الفنون المختلفة كالنقش والتصوير والصياغة وغير ذلك . وهذه المفهومات تمثلت له فى كل هذه الفنون ومن بينها فن الأدب . فإذا تذكرنا هنا ترستان ادواردز حين يحدثنا عن « أجرومية » فن التصوير وأنها هى الأساس فى الإعجاب بالصور أو النفور منها ، وأن قواعد هذه « الآجرومية » هى القواعد الطبيعية المتمثلة فى الطبيعة وفى نفوسنا وعقولنا ، ويستطيع العقل أن يدركها فى الأشياء إدراكا مباشراً — أدركنا خطورة موقف الجرجانى .

وليس هنا موضع الجرجانى ونظريته ، ولكننا سنتناول هذه النظرية فى باب المقارنات ، لأننا نعتقد أن الجرجانى بهذه النظرية كان يصور موقف العربى من الجمال فى الفنون بعامة لافن الأدب وحده ، وأن فن الأدب من حيث هو مظهر من مظاهر النشاط الروحى عند العرب كانت تتمثل فيه « الروح » العامة السائدة فى غيره من الفنون .

وحتى الآن نكون قد تكلمنا عن أول وأهم قضية من قضايا « العلاقات » كما تمثلت عند العرب ، وهى أن الجمال لا يكون فى المفردات ولكن فى المركبات ، وهو فى هذه المركبات يتمثل فى علاقات المفردات فيما بينها وعلاقاتها بالكل ، فتجمل حين تكون هذه العلاقات حسب مقتضيات العقل ، وتقبح حين تخالفها .

وسيترتب على هذه القضية قضية أخرى هى أن يكون المعنى راجعاً لعلاقة الألفاظ بعضها ببعض فيتغير المعنى بتغير هذه العلاقات وإن لم تتغير الألفاظ فى ذاتها . وليس تأليف الكلام على هذا النحو سهلا ومستطاعا دائماً ، لأن تغيير الألفاظ قد ينشىء بينها علاقات غير مفهومة فتفسد ، ولذلك لابد أن يكون هذا التغيير متوازناً مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ توازنا عكسياً حتى تكون العلاقات مفهومة ومعجبة . هذا النوع من التقابل سماه النقاد (العكس) ، وهو — بتعريف أبى هلال له — « أن تعكس

الكلام فتجعل فى الجزء الأخير منه ما جعلته فى الأول . وبعضهم يسميه التبديل ، وهو مثل قول الله عز وجل (يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى) ، وقوله تعالى (ما يفتح الله للناس رحمة فلا ممسك لها ، وما يمسك من خير فلا مرسل له) ، وكقول القايل : أشكر لمن أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك[1] . وفى هذه الأمثلة نلاحظ أن المعنى راجع إلى علاقة الألفاظ بعضها ببعض ، فى الصورة الأولى وفى الصورة المعكوسة . [الحى من الميت الميت من الحى = (ا ب حـ) — (حـ ب ا)] .

ولا شك أن هذا اللون كان معجباً ، ويكفى أنه وقع فى القرآن ، وكان يتخذ أساسا للحكم بالجمال أو القبح على الفن القولى . فحينما أنكر أبو سعيد الضرير وأبو العميثل ابتداء أبي تمام : أهن عوادي يوسف .. الخ ، وقالا : لم لايقول ما يفهم ، قال : لم لايفهمان ما يقال ؛ (فاستحسن منه هذا الجواب)[2] . وسر الاستحسان أن العبارة صورة من صور التقابل المعنوى المعكوس[3] . ونقرأ عند الآمدى حكما على هذا الأساس هو غاية فى الوضوح والقوة . يروى الآمدى قول أبي العتاهية :

كم نعمة لا يستقل بشكرها　　لله فى طى المكاره كامنة

ثم يقول : (أخذه الطائى فقال وأحسن ، لأنه جاء بالزيادة التى هى عكس الشىء الأول :

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت　　ويبتلى الله بعض القوم بالنعم[4] .

فالامدى صريح فى أن بيت الطائى أحسن ، ثم هو يعلل لنا حكمه على أساس من مفهوم (العكس) ذاك . ويتمثل العكس فى علاقات الألفاظ

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ص ٢٩٣ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ص ١٦٠ .

(٣) وابن الأثير يجعل هذا تقابلا جناسيا ، ولكننا نعرف أن مبحث العلاقات لم يتطرق إلى الحديث عن التوازن الصوتى ، وأن مكان ذلك فى مبحث الايقاع .

(٤) الآمدى : الموازنه ، ص ٨٧ .

فى هذا البيت على النحو الذى تمثل فى الآية السابقة [ينعم الله بالبلوى — يبتلى الله بالنعم = (ا ب حـ) — (حـ ب ا)] .

وقد سبق أن قلنا إن تشبيه الهلال عند ابن المعتز بالزورق الفضى كان يعد قمة فى التشبيهات . وهنا المكان الذى نستطيع فيه أن نعرف السر ، أو بعبارة أدق ، أن نعرف الأساس الذى عليه عد هذا التشبيه قمة فى التشبيهات . ومفهوم « العكس » فى الواقع هو الأساس . وقد قرر ذلك ابن طباطبا تقريراً واضحاً حين قال : « فإذا تأملت أشعارها [يعنى أشعار العرب] وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة . . . فبعضها أحسن من بعض ، وبعضها ألطف من بعض ، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض ، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مشبها به صورة ومعنى »[1] . وتشبيه الهلال بالزورق الفضى ينطبق عليه هذا الشرط ، فتستطيع أن تقول : هلال كالزورق وزورق كالهلال (ا ب — ب ا) .

وهنا نكون قد وصلنا إلى صورة أخرى لقضية العلاقات ، تمثلت فى الشعر والنقد العربى على السواء . وهى صورة ضخمة لمفهوم « العكس » السابق . وإذا رجعنا إلى الصورة الرمزية (ا ب حـ — حـ ب ا) لوجدنا أن العناصر التى اشتملت عليها هذه الصورة قد بدأت وانتهت بعنصر واحد ؛ فهى كالحلقة التى التق طرفاها ، فبدايتها هى منتهاها ، وإذا أنت عرفت البداية فقد عرفت النهاية . هذا المفهوم له عنوان عام عند نقاد العرب هو « رد العجز على الصدر » ، وله عناوين أخرى مختلفة كالتصدير والتوشيح والتسهيم . ويصور لنا النويرى مفهوم « رد العجز على الصدر » ببساطة فيقول : « هو كل كلام منثور أو منظوم يلاقى آخره أوله بوجه من الوجوه »[2] . ويقول ابن رشيق فى التصدير : « هو أن ترد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافى الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٥ .

(٢) النويرى : نهاية الأدب حـ ٧ ص ١٠٩ .

البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائية وطلاوة »[١].
ويقول أبو هلال فى التوشيح : « . . هو أن مبتدأ الكلام ينبىء عن مقطعة وأوله يخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه ، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع اليه . وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه . . »[٢]. ويقول ابن رشيق فى التسهيم : « . . وسر الصنعة فى هذا الباب أن يكون معنى البيت مقتفياً قافيته وشاهداً بها دالا عليها كالذى اختاره قدامة للراعى وهو قوله :

وإن وزن الحصى فوزنت قومى وجدت حصى ضريبتهم رزينا »[٣]

هذا نوع من التسهيم لا يكون فيه الطرفان شيئا واحداً ، ولكن هناك نوع منه شبيه بالتصدير كما يقول ابن رشيق وإن كان قدامة لم يجعل بينهما فرقاً. وأنشد للعباس ابن مرداس :

هم سودوا هجنا وكل قبيلة يبين عن أحسابها من يسودها

ويورد الآمدى قول زهير بن أبى سلمى :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم

ويقول : « لما قال : ومن يعش ثمانين حولا ، وقدمت فى أول البيت سئمت ، اقتضى أن يكون فى آخره يسأم »[٤]. ثم يورد أمثلة أخرى ثم يصدر حكمه قائلا : « هـــذا هو الكلام الذى يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض : إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتى فى عجزه. فالشعر الجيد ــ أو أكثره ــ على هـذا مبنى ، وليست بنا حاجة إلى الزيادة فى التمثيل »[٥] . ومن كلام ابن المقفع فى البلاغة ينقل لنا الجاحظ هـذا الحكم

(١) ابن رشيق : العمدة ، حـ ٢ ص ٤ .
(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٣٠٢ .
(٣) ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ص ٢٦ .
(٤) الآمدى : الموازنة ص ٢٦٤
(٥) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

العام الذى يحمل كل ما مضى حين يقول : « ... إن خير أبيات الشعر البيت الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته »[1] .

وحين يلتقى طرفا البيت فى صدره وعجزه فإن هـذا معناه أن البيت سيصبح حلقة مقفلة على ذاتها ، وتكون القصيدة كأنها مجموعة من الحلقات المنفصلة المتجاورة فى خيط واحد هو القافية. وهنا نلمس أن القافية أصبحت ضرورة فى القصيدة لأنه لولاها لتشتتت هذه الحلقات المنفصلة . ولما كانت القافية مجرد خيط ينتظم هـذه الحلقات المنفصلة وليست رباطا عضوياً بين هذه الحلقات فقد أمكن إسقاط بعض هذه الحلقات من الخيط أو التغيير فى ترتيبها فيه فى أثناء عملية التأليف كما حدثنا عنها من قبل ابن طباطبا .

ومعنى هـذا أن البيت من الشعر قد أخذ اعتباراً خاصاً هو أنه وحدة مكتفية بذاتها كالحلقة المتصلة الطرفين تماماً . وهذا ماقرره من قبل ابن خلدون حين قال : « وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة ، ويفصلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلا ، ويكون كل جزء منها مستقلا بالإفادة ، لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت »[2] . والبيت الذى يستطيع أن ينعطف على نفسه ويستقل بالإفادة خير من البيت الذى يعتمد على غيره . وهذا واضح فى الأحكام السابقة على « العكس » فى الكلام بعامة ، وعلى « رد العجز على الصدر » و « التصدير » و « التوشيح » و « التسهيم » فى الشعر بصفة خاصة . ونلاحظ أن النقاد لم يعنوا بالقصيدة من حيث هى كل ، بل كانت عنايتهم فى الغالب منصرفة إلى البيت وأجزاء البيت .

ولما كان أحسن بيت هو الذى يستطيع أن يستقل بنفسه وينعطف طرفاه كالحلقة فقد استتبع ذلك أن يكيف الشاعر المعنى بحيث يمكن أن تتضمنه هذه الحلقة فلا يزيد عليها . فإن وفق إلى ذلك فقد أخرج البيت المنشود . فإذا هو

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، حـ ١ ص ١٢٩ .

(٢) نقلا عن كتاب تاريخ الشعر العربي للدكتور نجيب البهبيتى ص ١٣٠ .

أكثر من ذلك كان له خطره . وكان هذا البيت يسمى « مقلدا » . والمقلد – كما يعرفه ابن سلام – هو البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذى يضرب به المثل . وكان الفرزدق أكثر شعراء عصره بيتاً مقلداً[1] .

ويتبع ذلك أن ينصرف الشعراء إلى عمل البيت المقلد، أى عمل الوحدة لا عمل القصيدة ، فتواجههم صعوبة جمع المعنى فى البيت الواحد ذى الألفاظ القليلة . وهنا يظهر مبدأ « الإيجاز » الذى يتطلب فى الألفاظ القليلة أكبر قدر ممكن من المعنى . ويصور لنا الشاعر فهمه لهذا المبدأ حين يجد الفرصة ، فيقول ثابت قطنة :

لا أكثر القول فيما يهضبون به من الكلام قليل منه يكفينى[2]

وأصبح البليغ لا يسمى بليغاً إلا إذا جمع المعنى الكثير فى اللفظ القليل[3] .

وقد نظروا فوجدوا أن البيت لم يكن وحدة إلا بحكم قافيته ، أما هو فى الحقيقة فشطران . ويتضح هذان الشطران بخاصة فى مطلع القصيدة حين يكون مصرعا . وهنا يشبهون البيت المصرع بباب له مصرعان متشاكلان[4] لأن الشطرة الأولى ستقفى تماما كما تقفى الشطرة الثانية . وعلى ذلك فكأن الشطرة فى الواقع هى الوحدة وليس البيت ، لأنها أوجز صورة يمكن أن تستقل بنفسها فى الشعر . وعندئذ يشقون على أنفسهم كيما يجعلوا الشطرة وحدة قائمة بذاتها لا يحتاج معناها إلى الشطرة الثانية فى البيت . وهنا يحتاجون إلى جمع المعنى الكثير فى اللفظ الأقل . فمن وفق إلى ذلك فهو أشعر . وهذه المفهومات متمثلة بوضوح فى النقد العربى ولم نصنع هنا أكثر من تصويرها كما هى . وهناك حكاية يرويها الجاحظ تصور لنا هذه المفهومات . يقول : « قال أبو عمرو بن العلاء : اجتمع ثلاثة من الرواة فقال لهم قائل : أى نصف

(١) ابن سلام طبقات الشعراء ، ص ٨٥ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، حـ ١ ص ٤ .

(٣) النويرى : نهاية الأدب ، حـ ٧ ص ٤ .

بيت شعر أحكم وأوجز ؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور الهلالى :

وحسبك داء أن تصح وتسلما .

وقال الثانى من الرواة الثلاثة : بل قول أبى خراش الهذلى :

نوكل بالأدنى وإن جل ما يمضى

وقال الثالث . بل قول أبى ذئيب الهذلى :

وإذا ترد إلى قليل تقنع

إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصاف مستغنيات بأنفسها ، والنصف الذى لأبى ذئيب لا يستغنى بنفسه ، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولا بالنصف الأول ، لأنك إذا أنشدت رجلا لم يسمع بالنصف الأول وسمع وإذا ترد إلى قليل تقنع ، قال : ومن هذه التى ترد إلى قليل فتقنع ؟ وليس المضمن كالمطلق [١] . .

هكذا بحث النقاد والرواة عن أشعر نصف بيت . وهم لا يرضون عن نصف بيت أبى ذؤيب لأنه يثير فى نفس سامعه تساؤلا عن المعنى المقصود ، فهو إذن شطر غير مكتف بنفسه . وهذا يهون من شأنه . « ورغم انطلاق النظم فى بعض شعر أبى تمام ، ذلك الانطلاق الذى لم يكن نتيجة لاختيار مقصود وإنما يرجع إلى الصعوبة فى إلباس المعانى القديمة أثوابا جديدة ، وكذلك الطول فى تناول ابن الرومى للمعانى الشعرية ، رغم هذا ظل الإيجاز صفة مرغوبة فى الشعر العربى سواء عند الشعراء والنقاد »[٢] . ولم تقتصر ظاهرة الإيجاز على ميدان الشعر بل امتدت إلى جوانب ميدان النثر عندما مست الحاجة إلى النثر ، وكأن طبيعة النثر لا تختلف عندهم عن الشعر من حيث إن النثر للبيان والتوضيح والتفصيل وإبراز الفكرة بتعبير مباشر ؛ فيروى لنا ثمامة هذا الخبر الطريف ، قال : « سمعت جعفر بن يحيى يقول لكتابه : إن استطعتم أن

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، حـ ١ ص ١٦٦ .

(٢) Elkot A.: Arab Conception of Poetry ... pp. 154-5

يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا »[1] . وقد كانت التوقيعات فى ذلك الوقت فناً بذاته . وهكذا يلتقى الشعر وبعض ضروب النثر عند هذه الظاهرة ، ظاهرة الإيجاز ، ذلك الإيجاز الذى دعت إليه وحدة البيت أو وحدة الشطرة من البيت فى القصيدة ، تلك الوحدة التى جاءت نتيجة لارتباط البيت فى بنائه بصورة خاصة تقوم على العكس المتوازن (ا ب حـ — حـ ب ا) . وهذا العكس جاء تبعاً لتنظيم خاص لعلاقات العناصر (الألفاظ) ، لا العناصر ذاتها .

وهكذا يهتم النقاد والبلاغيون العرب بدراسة الشكل فى الفن القولى ، ويحللون الجمال فيه ، فى عنصره الزمانى وعنصره المكانى ، فيكشفون عن قوانين الإيقاع وقانون العلاقات التى تعمل فى جمال هذا الشكل ، ويحاسبون الشعراء على هذا الأساس الجمالى الصرف . وقوانين الجمال التى كشفوا عنها هى القوانين الطبيعية التى تتمثل فى الفن وفى الأشياء على السواء ، ولكنها فى الفن تكون أكمل ، وجمال الفن على الطبيعة هو فى هذا الكمال الذى يدركه العقل البشرى من حيث أنه غير منفصل عن الطبيعة .

* * *

خلاصة :

انتهيت فى هذا الفصل إلى تقرير عدة حقائق :

١ — أن اللغة تشتمل على عنصرين زمانى ومكانى يقابلهما مفهوم اللفظ والمعنى أو الدلالة . وهذان العنصران يتمثلان فى الصورة الأولى للفن القولى .

٢ — الصورة الأولى فى العمل الفنى هى ما يقابل الشكل ، والصورة الثانية هى ما يقابل المحتوى .

٣ — نقد المحتوى أو الصورة الثانية عملية شخصية ، لا يراعى فيها الناقد عناصر الجمال فى الشىء بقدر مراعاته اعتبارات أخرى . وهذه الاعتبارات

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين حـ ١ ص ١٢٧ .

هى الأسس التى تتخذ للنقد . ولم يكن للعرب كبير عناية بالصورة الثانية، ولذلك تمثلت هذه الأسس عندهم بصورة محدودة ، وربما وقفوا منها موقف الإنكار كما صنعوا فى الأساس الأخلاقى . وهذه الأسس هى :

(ا) أساس المنفعة والتعليم : فقد اختار بعض الناس شعراً وفضلوه لأنه مفيد فى التربية والتأديب . . إلخ ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة فى النقاد وفى الشعراء على السواء .

(ب) الأساس الأخلاقى (والدينى) : لم يستجب الشعراء ولا النقاد للنزعه الأخلاقية أو الدينية ، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلا تاما ، بل ربما أدركوا فيها خطورة على الأدب . ولم يكن تأثرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط .

(حـ) الأساس التاريخى : وقد تمثل فى بيئة بذاتها هى بيئة علماء اللغة الحريصين عليها ، والذين دفعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الجديد، لا لفنيته ولكن لمجرد قدمه .

(ء) الأساس الاجتماعى : خضعت القصيدة العربية فى شكلها لاعتبارات ، وتبنى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً ، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينتسب إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بجمال العمل الفنى ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين : العامة والخاصة ، فكان هذا الانقسام سبباً فى معارك أدبية تنتهى بالتوفيق بين الطرفين . وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعى الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسى : وتندرج تحته كل الأحكام التى كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبى لا عن هذا العمل الأدبى ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الجمال ولكنه يتحدث عن أثر العمل فى متلقيه بما هو فرد .

٤ — الشعر عند العرب صناعة، ولهذه الصناعة قوانين تتحكم فى الشكل فتجعله جميلا أو قبيحاً. والجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى، وهو فى الفن أكمل منه فى الطبيعة، وإن كانت هذه القوانين فى ذاتها قوانين طبيعية، ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالى الصرف، الأساس الذى يهتم بجمال الصورة الأولى. وهم فى بحثهم عن هذا الجمال الموضوعى قد كشفوا عن الأساسين المشتركين فى كل الفنون: الإيقاع والعلاقات، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملموسة. وحين كشفوا عن هذه القوانين اتخذوها أساساً للنقد، اتخذوها أساسا للحكم بالجمال والقبح، ولكنهم فى هذه المرة كانوا يتكلمون عن الجمال بالمعنى الاستطيقى الدقيق.

البَابُ الثالِثُ

التفسير

أعظم خطأ يمكن أن يتعرض الباحث للوقوع فيه هو عندما يكون بسبيل تفسير ظاهرة من الظواهر العامة والتعليل لها . ذلك أن الإمساك بأطراف الخيوط الأولى التي تكون سدى هذه الظواهر أمر من الصعوبة بمكان ، لأن هذه الأطراف فى العادة تكون محوطة بكثير من الغموض ، فلا يكاد يرى الباحث أمامه إلا الظاهرة نفسها فى كمالها ووضوحها . ونحن فى محاولتنا تفسير الأسس الجمالية كما تمثلناها فى النقد العربى إنما نعرض أنفسنا للوقوع فى هذا الخطأ ، لأننا لا نستطيع ولا يستطيع باحث أن يقطع ويقنع بتفسير ما لظاهرة بعينها . وسوف نرى أن التعارض فى النظريات التفسيرية حتى القائمة منها على أساس تجريبى ، يكاد يحمل على الاعتقاد باستحالة تفسير واحد صحيح لظاهرة ما .

غير أن هذا لايدعو لليأس إذا كنا نؤمن بأن الحقيقة الواحدة أو الظاهرة الواحدة لها أكثر من جانب ، ويشترك فى تكوينها أكثر من عامل . ومعنى هذا أن الظاهرة الواحدة يقتضى تفسيرها الوقوف عند كل العوامل التي يمكن أن تكون قد اشتركت فى تكوينها . وهنا أيضاً نكون عرضة لخطورتين على أقل تقدير ؛ الأولى : هى خطورة القول بالعلية بين هذه العوامل المختلفة (المناخ ← بنية الجسم ← تكوين العقل ← نوع التفكير ← نوع الإنتاج ← الإنتاج الفنى ← الظاهرة الأدبية مثلا) ، والثانية: هى رد الظاهرة إلى العوامل الموازية لها فى الواقع ، أى التى تحتاج مثلها إلى التفسير (الحياة الدينية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية ← تفسر الظاهرة الأدبية .) . فالنقد الذى يوجه إلى الطريقة الأولى هو أن المقدمة الأولى (العامل الأول) قد تتكرر ولكن تختلف النتائج (الظواهر)، وقد تتفق الظواهر ويختلف ذلك العامل الأول، وهذا وحده يشكك فى صحة العلية التى بين العامل الأول والظاهرة. والنقد الذى يوجه

إلى الطريقة الثانية هو أن التشابه بين الظواهر المختلفة قد يرتقي إلى افتراض تفاعل هذه العوامل ولكنه لا يفسرها مطلقاً . ومن ثم تكون الحياة الدينية — من وجهة نظر خاصة — مفسرة للحياة الاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية ، وهكذا ، ولكن الحقيقة أن هناك تشابهاً فى النزعات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية . وقد تكون هذه الظواهر متفاعلة ، ولكنها لا يفسر بعضها بعضاً إلا من وجهات نظر خاصة ، فإذا بنا نجد الظاهرة الواحدة تفسر غيرها وتفسَّر به .

هل من سبيل إذن للقيام بمهمة التفسير دون مواجهة هذه المواطن الخطرة ؟ لا سبيل إلى ذلك إلا أن نجمع الظواهر المتشابهة وأن نضعها جنباً إلى جنب . وحين نأمن هاتين الخطورتين نستطيع أن نتجاوز ذلك إلى التفسير والتعليل . ووضع الظواهر المتشابهة جنبا إلى جنب يعطينا الفرصة لتصور « الروح العام » السائد فى جوانب الحياة المختلفة .

والحق أن الركون إلى مفهوم « الروح العام » لا يعد وأن يكون هروبا إلى ميدان غير محدود الأطراف ؛ فهو نزعة صوفية فى البحث جاءت — فى رأيى — صدى للغموض الذى يحوط أطراف الخيوط الأولى التى هى بمثابة سدى الظواهر المختلفة . ولذلك فنحن حينما نصل إلى هذه الأطراف الضاربة فى غيابات المجهول لا نملك إلا أن نقول : إنها تنبع من « الروح العام السائد » ، أو هى صادرة عنه . ويبقى هذا « الروح » غامضا حتى نستطيع وصفه من مجموع الخصائص المشتركة التى نكشفها فى الظواهر المختلفة الصادرة عنه . فمن الظواهر نعرف الروح العام ، وهذا الروح بدوره يستطيع أن يلقى لنا الأضواء على ما يتكشف لنا فيما بعد من ظواهر .

نحن إذن فى حاجة إلى كتاب يحدثنا عن « روح الحياة العربية » ، على أن يجمع لنا هذا الكتاب كل الخصائص المشتركة بين ظواهر الحياة العربية المختلفة . ولكن مثل هذا الكتاب لا يمكن أن يتوافر إلا بعد الدراسات

الفرعية التى تتناول جوانب النشاط المختلفة . وقد قمنا من جانبنا بدراسة الناحية الفنية كما يصورها لنا النقد الأدبى عند العرب ، وصورناها بحسب المفهومات التى كانت بين يدينا . وها نحن أولاء نجد التشابه جوهرياً بين عناصر هذه الصورة وصورة أخرى هى نتيجة دراسة الناحية الفنية كما يصورها فن العمارة والتصوير . فقد انتهى العلماء فى هذا الميدان إلى نتائج تتفق مع ما سبق أن انتهينا إليه ، وتشخص لنا خصائص عامة سبق أن عرفناها فى الفن القولى . وسنعرض هنا صورة لهذا التشابه ، لا على أن يكون أحد الفنين مؤثراً فى الآخر ، ولكن على أن يكون فى تشابههما توثيقا لنتائجنا من جهة ، وبداية لتصوير الخصائص المشتركة المكونة لروح الحياة العربية العام من جهة أخرى .

وقد أدرك مفهوم « الروح العام » دارسو الفنون الشكلية عند العرب ، وانتهوا إليه ، على النحو الذى صورناه تماما يتضح ذلك فى قول هيلديه زالوشر : « يخيل إلينا أننا لا نلمس الخضوع فى الناحية الشكلية والجمالية من الأثر ، بل الذى نلمسه هو نوع من التوازى فى الفكرة ، كما لو كانت الفكرة الاقتصادية والفكرة الجمالية متأثرتين بقوة أخرى تملى القوانين نفسها على الناحيتين الاقتصادية والفنية ، فنجد آثار العقل الواحد فى طريقة الحياز وفى الأسلوب الفنى ، كما أننا سنلحظ التأليف نفسه ، والنسق ذاته فى كليهما ، مما يجعلنا نفترض وجود قوة عليا خارجة[1] . ولا شك أن افتراض وجود قوة عليا خارجة يصور لنا تلك النزعة الصوفية التى سبق أن أشرنا إليها . فهذا « التوازى فى الفكرة » ، كما يبدو فى ألوان النشاط المختلفة ليس من السهل معرفة أصله والباعث عليه لغموضه . فليكن هذا الأصل قوة عليا خارجة ، أو ليكن « روحا » .

ومن الخواص المشتركة بين الفن القولى وفن الزخرفة الإسلامية خاصة

(١) هيلدية زالوشر : البناء الفنى ، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٨ ، عدد ٣١ ، ص ٥٠٤ .

التجريد . ويشبه الدكتور بشر فارس طريقة « الرمى » فى الفن الإسلامى بالاتجاه التجريدى ، فهذا الفن الإسلامى « خاصة متى أفلت من سلطان التراصف، قارب « الفن المجرد » ، هذا الذى يفتتن به الآن المتطرفون فى أوربة ولا سيما فى باريس . وهو على نوعين ؛ فلست أعنى النوع الذى يحيد عن التصور المعقول إلى اختراع بنيات خارجة عن منظورات العالم ، تائهة وراء المدلولات المتواترة ، والوجدانيات المتوارثة ، بل أعنى الذى يعمد إلى تخفيف الأشياء المحصلة فى الواقع ، فيفرغها مكتفيا بخطوط معتدلة منبتة عنها ، ترتب فى نظام يبدو كأنه جاء اعتباطاً »[1] . وقد حاول الدكتور بشر فارس أن يرد عناصر الزخرفة الإسلامية إلى مفهومات الدين الإسلامى نفسه ، مفسراً لمظاهرها على ضوء من القرآن . ولكن ألم نقل إن فى مثل هذا القول خطراً عظيما ؟ وإذا كنا قد رأينا الميل إلى الفصل بين الدين والفن قويا واضحا كان الخطر أعظم . والنتيجة التى انتهينا إليها فى ميدان الفن القولى والتى تنهض معارضة لهذه الدعوى هى بعينها النتيجة التى انتهى إليها الدكتور زكى محمد حسن بشأن الفنون التشكيلية فى الإسلام ؛ فعنده « أن العلاقة بين الدين الإسلامى وفنون الإسلام ليست وثيقة ؛ فالإسلام لم يستخدم الفن فى الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمته الأديان الأخرى[2] » . وعلى ذلك فإن خاصة التجريد المشتركة ليست أثراً للدين ونتيجة لتعاليمه .

وقد أدت هذه النزعة التجريدية إلى أن ينصرف الفنانون المسلمون إلى « إتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها ، فأبدعوا فى الرسوم الهندسية ، واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية ، وأسرفوا فى استعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها يعرف عند الافرنج باسم (أرابسك) ، أى الزخارف العربية »[3] .

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الاسلامية ، المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٥٢ ص ١٦

(٢) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ص ٦٦٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٧٢ .

وفن الأربسك يقوم فى جملته على أساس من التجريد والسيمترية ، وهما عاملان سبق أن رأينا دورهما فى الفن القولى ؛ « فمنذ البداية يظهر فن الأرابسك الإسلامى ميلا دائما لأن يصبح أكثر فأكثر تجريداً ، ويزداد استخدامه الزخارف الورقية بوصفها أشكالا هندسية . . . ويصبح التصميم الورقى بحددة الاهتمام بالسيمترية التى يمكن أن يتطلبها الزخرف ذاته أو شىء يتعلق به »(1) فالفنان العربى كان يركز كل اهتمامه فى الزخرف أو الشكل — أى السطح — الذى يريده جميلا يبهر العين . وهو فى سبيل ذلك يجرد عناصره من حيوياتها ولا يأخذ منها إلا الشكل ، ثم هو ينسق هذه العناصر تنسيقا خاصا يوفر لها فيه كل عناصر السيمترية . فهو حريص على أن يضع فى هذا الشكل كل إمكانياته الفنية ، ولكنه لا يتعمق هذا الشكل أبداً ، ولا يهتم بمعنى أو شعور وراءه . وهو حين يستخدم الألوان فى هذا الشكل فإنه يستخدم الألوان البراقة ويفرط فى توزيعها . « كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا فى النادر ، وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقا إلى جانب طولها وعرضها ، ولم يفلح فى أن يكسب مناظرها شيئا من الحركة والحياة(2) .

وهذه العناصر : التجريد والسيمترية والألوان البراقة ، كانت سببا فى أن الصور الإسلامية « أعوزها التكوين الباعث على التفكير ، والألوان المملوءة بالمعانى والمغزى فى بيان نعيم الحياة وآلامها ، فغلب عليها الطابع الزخرفى ، وبزتها اللوحات الفنية الأوربية فى النضوج والقدرة على التعبير عن الجمال الروحى فى الحياة والطبيعة ، وعلى تصوير التضحيات البشرية فى سبيل الدين والوطن والمثل العليا(3) » . وهكذا أبعدت هذه العناصر الجمالية التصوير الإسلامى عن أن يصور تجربة فنية ، أو أن يستهدف غاية نفعية أخلاقية

(1) Encyclopaedia of Islam ; voll I, p. 363

(2) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ص ٦٧٢ .

(3) المرجع السابق ٦٧٢ — ٦٧٣ .

أو دينية أو اجتماعية ، وحصرته فى الشكل وحده ، الشكل الذى لا يستهدف غاية أكثر من مجرد الزخرفة ، والذى يمتع الناظر إليه دون مفهوم .

ويختلف الحكم على هذا الفن ، كما سبق أن اختلف إزاء الفن القولى ، فالذين يتطلبون فى العمل الفنى غاية وتجربة لا يجدون ما ينشدون فى الفن الإسلامى . وقد رأينا الدكتور زكى محمد حسن يقرنه بالفن الأوربى الذى يستهدف الغاية وينطوى على التجربة لكى يوضح لنا الفارق بين الفنين . على أن هذا الفن الشكلى الصرف هو الصورة التى وجد فيها كانت — كما عرفنا — مثال الجمال . ولكن مؤلفا مثل جويو ، حريصا على الجدية والغاية فى العمل الفنى ، لا يرى أن « التزيين العربى هو المبدأ الذى تحدر منه الرسم والشعر والموسيقى ، بل هو إجهاض الفن قبل اكتمال تكوينه »[١] .

وأما ماذا كان الحكم على هذا الفن العربى فالذى نريد إلى تثبيته هنا هو ذلك التوازى فى الخصائص الجوهرية لهذا الفن والفن القولى . فقد رأينا الميل إلى التجريد واستلهام المثال يتضح فى الشعر منذ العصر الجاهلى ، ثم يتخذ مبدأ التجريد صورة أخرى عند النقاد البلاغيين فى حديثهم عن « النظم » وما يكسب الكلام من جمال . ورأينا كذلك كيف كانت الصنعة تتركز عند الشعراء فى توفير عنصر الإيقاع بقوانينه المختلفة . وقد رأينا كذلك كيف كانت العناية بالوحدة ، وكيف كانت القصيدة مجموعة من الوحدات المتشابهة المتوازنة والمتوازية ، والتى يمكن أن يمتد بها الشاعر كما شاء . هذا التكرار نفسه هو كذلك ما وقف عنده علماء الآثار الإسلامية وسجلوه من حيث هو خاصة جوهرية فى الفن العربي بصفة عامة ، وحاولوا تفسيره . ولم يكن اتجاههم الزخرفى مقصوراً على التصوير فحسب بل كان كذلك يتمثل فى غيره من الفنون . ولعل طبيعة الزخرف ذاتها قد ساعدت على استغراق الفنان العربى فى الاهتمام بالوحدة ذاتها لا بالعمل من حيث هو كل ، لأنه يستطيع

---

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٧٢ .

بعد ذلك أن يكرر هذه الوحدة ما شاء من المرات وإلى ما لانهاية . ومن ثم لم تكن الورقة فى الزخرف تمثل نهاية ولكنها تمتد إلى أصل آخر وهكذا تتكرر مرات لا حصر لها . وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزخرفة يقوم فى العادة على أساس مبدأ الترابط اللانهائى ». [1] وقد أكسبت هذه الطريقة المنتجات الفنية صفة ظاهرة يسميها الدكتور زكى حسن « كراهية الفراغ » .. « ذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة . . . وطبيعى أن كراهية الفراغ عند الفنانين المسلمين دعتهم إلى الإقبال على تكرار وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار (لا نهائى)، وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الاسلامى وطبيعة الصحراء التى تنشأ فيها العرب ، ولكن الحق أن مثل هذا التفسير لا محل له » [2] .

ونحن نوافق هنـــا على أن تفسير التكرار اللانهائى من روح الدين الاسلامى لا محل له ، لأن الفن القولى ـ وقد ظهر عند العربى ونضج قبل ظهور الاسلام من جهة ، كما كان الميل إلى إبعاده عن دائرة الدين قوياً من جهة أخرى ـ يشارك فى هذه الصفة الجوهرية . ولكننا أميل إلى القول بأثر « طبيعة الصحراء » ، وإن كنا نمسك عن ذلك الآن إلى حينه . وقد رأينا الدكتور بشر فارس يقوم بمهمة تفسير خصائص الفن العربى التشكيلى من روح الدين وتعاليمه ، ولكن كثيرين غيره يرفضون هذا التفسير ، وينظرون إلى سبب أبعد من الدين والفن على السواء ، ينظرون إلى « الروح » ، إلى « القوة العليا الخارجة » .

وقد أشار الدكتور زكى حسن إلى كراهية العربى للفراغ ، ولا شك أن هذه الكراهية جاءت صدى للفضاء العريض الذى يمتد أمامه فى الصحراء ، فإذا كان فن المعمار العربى « يترك فى النفس شعوراً بالفضاء الطليق ، ويوحى إليها باللانهاية » [3] ، فمن الممكن أن يكون ذلك صدى لذلك الفضاء الممتد

---

(١) Encyc. of Islam ; vol I,p. 364

(٢) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ص ٦٧٧ — ٦٧٨ .

(٣) هيلدية زالوشر : الفن البدوي ، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٦ عدد ٢١ (يونية سنة ١٩٤٧) ، ص ١٠٨ .

فى الصحراء ، الذى يثير نفس العربى إزاء هـذا الفضاء اللانهائى . ومن ثم كانت « الزخرفة الإسلامية بما فيها من تجريد كلى تشهد على قلق الإنسان وسط الكون . وليست الزخرفة العربيـة الرشيقة ، وأشكالها الهندسية التى تستوحى قواعدها من قواعد الرياضة إلا تكراراً للموضوع الرئيسى ألا وهو الرغبة فى حل معادلة اللانهاية »[1] .

هذا تفسير يبدو أرجح من غيره . ومع ذلك فهو غير نابع من الدين وإنما هو يصلح تفسيراً للظاهرة كما تبدو فى الفن والدين على السواء . وقد تمثل مفهوم « اللانهاية » فى الدين فى وصف الله بأنه « الأول والآخر » الذى وجد منذ الأزل ويبقى إلى الأبد ، الذى لا بداية له ولا نهاية .

على أن هناك تفسيراً آخر يحاول كذلك أن يرتد إلى السبب البعيد لهذه الظاهرة سواء فى الدين أو الفن وهو التفسير الذى يقول به اتنجهاوزن فى بحثه عن طابع الفن الإسلامى فيقول : « يبدو أن إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية كان له أثره لا فى العقـائد الإسلامية فحسب بل فى الفن الإسلامى كذلك ؛ فبـدلا من قوانين الطبيعة لا نجد إلا سلسلة عادية من الأشياء تحدث نتيجة خلق بمجموعة من الأحداث والأفعال يتمثل فيها نوع من الاطراد المنتظم من لحظة إلى لحظة ، ولـكنها ما زالت تستتبع سلسلة من الأفعال الاعتباطية . ونحن نجـد — دائماً فى الغالب — أن الزخرف على الأشياء ينقسم إلى وحدات منفردة كثيرة جداً ، قد وضعت بصورة اعتباطية بحيث يمكن التعديل فيهـا والتبديل . فليست هناك علاقة بين الوحدات . وحتى عندما تُظهر الموضوعات المقسمة منظراً . . . فإن كل قسم منفرد يستقل بنفسه . . . وهذا الاتجاه الوَحْدانِى atomistic يمكن أن توجد له صورة موازية فى الأدب ؛ ففى مقامات الحريرى مثلا نجد نفس السلسلة من

---

(١) هيلديد زالوشر : رمز وزخرفة ، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٧ عدد ٢٥ (أكتوبر سنة ١٩٤٧) ، ص ٩٠ .

المناظر غير المرتبطة التى تصل إلى الخمسين فى هذا الكتاب بالذات ، وإن كان من الممكن أن تصل إلى عدد غير هذا ؛ فنجد المقامة الواحدة ليس لها مكان محدد فى الكتاب من حيث هو كل »[1] .

وهكذا يقدم إلينا اتنجهاوزن قضية جديدة هى قضية « إنكار العلاقات السببية بين الحوادث » ويفسر لنا على أساسها ظاهرة « الوحدة » و« التكرار اللانهائى» الغالبة على الفن التشكيلى ، كما يمكن أن تكون كذلك فى الفن التعبيرى ، وهى بجانب هذا وذاك تتضح فى الدين ذاته . وهكذا يربط اتنجهاوزن بين الظاهرة كما تبدو فى ثلاثة من ألوان النشاط الروحى عند العربى : الدين ، الفن التشكيلى ، الفن التعبيرى .

ومع ما يمكن أن تثيره القضية ذاتها ، قضية « إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية » عند العربى من خلاف فإن الذى يعنينا هنا هو تلك المحاولة المتكررة لكشف طابع عام تشترك فيه ألوان النشاط المختلفة فى حياة العربى ، وتفسير كل لون من هذه الألوان على أساس من هذا الطابع العام أو الروح العام .

وقد رأينا إلى أى حد تشترك تلك الخصائص الجوهرية بين الفن التعبيرى والفن التشكيلى عند العرب . وإذا كان الاتجاه الجمالى الصرف الذى لمسناه فى الفن التعبيرى يعطى الشكل دون المحتوى كل الأهمية ، ويعتمد الحكم عليه على حاسة السمع (للحكم على العنصر الزمنى من الصورة الأولى) فكذلك الأمر بالنسبة للفن التشكيلى ؛ فإن « المعيار الأساسى فى الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر »[2] .

التجريد ، السيمترية ، الوحـــدة ، التكرار ، التلقى الحسى — بعبارة

---

(١) Richard Ettinghausen : The Character of Islamic Art; edited in "The Heritage of the Arab," pp. 262-3.

(٢) زكى محمد حسن : فنون الاسلام ، ص ٦٧٨ ، وكذلك للمؤلف نفسه : الفنون الايرانية ، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠ ، ص ٣٠٨ .

واحدة ــ هى القضايا المشتركة بين الفن التعبيرى عند العرب والفنون التشكيلية . وقد حاول علماء تلك الفنون أن يقدموا التفسير ولكنهم لم يتفقوا على تفسير واحد ، وإن كان أغلبهم أميل إلى البحث فى الصحراء عن العلة الأولى ، والباعث العام المشترك ، والبعض يرد هذا الباعث العام إلى طبيعة العربى التى تنكر العلاقات السببية بين الحوادث . بعبارة أخرى فإن التفسير هنا يستمد من البيئة الطبيعية حيناً ومن الجنس حيناً آخر . ونحن الآن ــ بعد أن رأينا جوانب الاشتراك بين الفنين التعبيرى والتشكيلى عند العرب يمكننا أن نزداد اطمئناناً إلى النتائج التى انتهينا إليها فى الباب السابق . ويبقى أمامنا مهمة التفسير . ونعنى بالتفسير البحث عن المؤثرات التى هى مصدر تلك الظواهر الفنية المشتركة . وسنقسم هذه المؤثرات إلى قسمين : نبحث فى القسم الأول ما نسميه المؤثرات العامة ، وفى القسم الثانى نبحث المؤثرات الخاصة ، وقبل أن نمضى إلى هذا البحث نشير إلى أن التفسير عملية اجتهادية أكثر منها علمية .

الفصل الأول

المؤثرات العامة

---

١ – المؤثرات الطبيعية

(ا) البيئة الطبيعية :

فى البحث عن المؤثرات الأولى والمصادر التى نبعت منها الحياة فى شتى مظاهرها يكون الحديث عن البيئة الطبيعية مقدما فى أغلب الأحوال ، إيمانا بأن « الإنسان نتاج بيئته »[١] . وهذه القضية تقوم على مفهومين هما الإنسان والبيئة . عندئذ تتشعب الدراسات شعبتين ، إحداهما تتناول الإنسان من حيث جنسه ودمه ووراثاته ، والأخرى تتناول البيئة من حيث مكوناتها الطبيعية والمناخية . وتبقى المشكلة معلقة بين الطرفين ، فنكاد لا نقطع بأن الانسان نتاج وراثاته الجنسية أو نتاج بيئته الطبيعية ؛ بل لعل المهتمين بكل من الشعبتين يتحيزون لجانب بعينه ويكشفون عن العيوب فى الجانب الآخر . وقد أشار أتوكلينبرج إلى أن دراسة الأجناس كانت تتبع منهجاً ذاتيا حينما وجد من يحكم لشعوب شمال أوربا بالامتياز ، أو من يفضل شعوب البحر المتوسط ويعزو إليها كل تقدم وحضارة ، ومن ثم لم تكن لهذه الدراسات قيمة علمية . ويتجه البحث الآن إلى منهج موضوعى لدراسة مشكلات الأجناس . وقد اتبع هذا المنهج طريقة الاختبارات النفسية التى يمكن الحكم على ذكاء الشعوب مثلا بحسب نتائجها . ولكن هناك صعوبات كثيرة تحول دون الاعتماد

---

(١) S. F. Markham : Climate and the Energy of Nations, Oxford Univ, Press, 1947, p. 217.

على هذه الطريقة ، منها الاعتبارات الخاصة بالتربية والتجارب الخاصة بالشعوب والعادات . . الخ ، أى الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئة والتفاعل بينهما . وقد تبين من التجارب أن الوراثة ليست ذات خطر ، لأنه عندما تشابهت البيئات اختفت الفروق التى ظهرت من قبل بين الأجناس ، واختفت نهائيا عندما اتحدت البيئة (١) . فكأن اتحاد البيئة ينفى تلك الفروق المزعومة بين الأجناس ، وكأن البيئة هى التى تشكل وتعطى . « وهذه الحقيقة تنهض دليلا قويا ضد النظرية القائلة بأن الجنس عامل يحدد مستوى الذكاء » . (٢)

ويتبع ذلك أن الأجناس المختلفة عندما توجد فى بيئة واحدة فإنها تنسى أجناسها « المزعومة » القديمة ، وتتشكل بحسب هذه البيئة ، ويأخذ أبناؤها طابعا مميزاً لهم وكأنهم ليسوا من أصول جنسية مختلفة . ونظرة إلى أمريكا قد توضح لنا هذه الظاهرة ، فالذين نزحوا اليها ينتمون إلى أجناس مختلفة ، ولكنهم الآن جميعا « أمريكيون » فى طبائعهم ، فى أخلاقهم ، فى عاداتهم ، فى تفكيرهم وكل نزعاتهم ، أو هكذا يبدون .

ويمكن إثبات ذلك بطريقة أخرى ، فان الأخوين من جنس واحد إذا نشآ فى بيئتين مختلفتين ظهرت بينهما فروق جوهرية مرجعها إلى عمل البيئة . وقد عرفت هذه النظرية ودخلت ميدان الدراسات الأدبية لأول مرة فى القرن الثامن عشر على يد دى بس Du Bos فى مؤلفه : « أفكار نقدية فى الشعر والتصوير Réflexions Critiques sur laPoésie et la Peinture » . فهو أول من قال بنظريتى الجنس والبيئة . وقد أثار دهشته أن رأى الشجرتين من أرومة واحدة إذا غرستا فى أرضين مختلفتين أنتجتا كذلك ثمراً غير متشابه فى صفاته . (٣)

---

(١) Otto Klineberg : Race and Psychology, Unesco, Paris. 2nd impr. 1951, pp. 5 — 24.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٣) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 189.

ولكن ما العامل الأول فى البيئة الطبيعية الذى يفرض نفسه حتى على الخصائص الجنسية ؟

ينقل لنا روجير ميرسييه عن دى بس فى كتابه السابق الجواب على هذا السؤال بأن المناخ هو ذلك العامل ؛ فقد لاحظ دى بس « أن المناخ كان أقوى من الدم والأصل » . (١) ويشير دى بوس إلى « أن الأسباب الطبيعية physiques كذلك لها نصيب فى النهضات المدهشة للآداب والفنون» . ويدرك كل العالم أن طبيعة المناخ تؤثر فى منتجات البلدان . . . فلا بد أن يكون للمناخ تأثير قوى بصفة خاصة على « أعضاء الدماغ أو أجزاء الجسم البشرى التى تتحدد فى أثناء الحديث عن الروح والميول البشرية من ناحية طبيعية ، لأن هذه الأجزاء « بلا مقارنة أكثر تركيبا وأكثر حساسية » من غيرها . وكذلك مصدر أشجاننا ، أليس هو « وبصفة خاصة — فى عدم اعتدال أمزجتنا أو فى طبيعة المناخ الذى يعكر كياننا » . (٢)

فإذا كنا بسبيل اختلاف الأذواق بين الشعوب نهضت هذه النظرية تفسر لنا هذا الاختلاف على ضوء العوامل الطبيعية السائدة فى بيئات هذه الشعوب ، فكما أن هذه العوامل تحدد لنا خصائص الناس الطبيعية فى كل من هذه البيئات فإنها كذلك تستطيع أن تمتد فتفسر لنا اتجاههم الذوقى .

ويشير لنا روجير ميرسييه كذلك إلى نص ورد فى كتاب ڤلتير : « دراسة فى الشعر الملحمى Essai sur la Poésie Epique » بين فيه اختلاف الأذواق بين الشعوب الأوروبية . وهو فى سبيل ذلك قد نقل قطعاً من تاس Tasse وملتن وأنتونيو دى سولى Antonio de Solis وبوردالو Bourdaloue ، وأتبع نقوله بشرح تدل الصور فيه على أثر العوامل الطبيعية . ويقول ڤلتير : « إنك تحس عند أعظم الكتاب المحدثين طابع وطنهم من محاكاتهم للقديم

---

(١) Roger Mercier : La Théorie des Climats des "Réflexions Critiques" à "L'Esprit des Lois," Revue d'Histoire Litt. de la France, 53e année. No. 1, 1953, p. 22.

(٢) Ibid ; pp. 22 — 23.

فقد استوت أزهارهم وفاكهتهم ونضجت تحت شمس واحدة ولكنهم يستمدون من الأرض التي غذتهم بالأذواق والألوان والصور المختلفة . إنك لتعرف الإيطالى والفرنسى والانجليزى والأسبانى من أسلوبه ، كما تعرفه بملامح وجهه ونطقه وصفاته[1] » .

فالبيئة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان كما تكيف بنيته العضوية . والمناخ عامل قوى التأثير فى هذه البنية ومن بينها الدماغ ، ومن ثم فهو عامل قوى التأثير أيضاً فى الناحية الروحية لهذا الإنسان . واختلاف البيئات والمناخ يتبعه اختلاف البنية الجسمانية والروحية على السواء . ومن هنا اختلفت أذواق الناس فى بيئة عنها فى أخرى .

والحق أن هذه النظرية مغرية إلى حد بعيد . وهى تصدق حينما يكون المراد تفسير ظواهر عامة لا مظاهر فردية . ذلك أن أول نقد يوجه إليها هو أن الفردين اللذين ولدا ونشآ فى بيئة واحدة لا يكونان بالضرورة متشابهين فى الصفات ، بل كثيرا ما يختلفان (وإن كانت التجارب قد أثبتت — كما رأينا — أنهما متشابهان) . ولكن هذه فى الواقع حالات فردية تظهر فى كل جماعة تقطن بيئة بعينها ، فتكون هناك اختلافات بين أفرادها . والنظرية هنا لا تفسر هذه الخلافات الجزئية ، بل هى تفترض اشتراك الأفراد فى خصائص عامة نتيجة لتعرضهم لمؤثر واحد وهو المؤثر الطبيعى . فالجميع يعانون مثلا من حرارة الجو ، ولكن كل فرد يتأثر بهذه الحرارة إلى حد معين ، فيختلفون فى مدى تأثرهم بها ولكنهم يتفقون آخر الأمر فى أنهم جميعاً تعرضوا لحرارة الجو وتأثروا بها .

ومع ما فى هذه النظرية من إغراء فإن القول بها يعد معطلا من معطلات الأدب والفن ، فقد ساعدت هذه النظرية عند دى بس على تقدم نقد جديد ، وهو نقد تأثرى وعلى فى وقت معاً ، ولكنه رغم جدته يتصل بالمأثور

---

(1) Op. cit.; p. 19.

الكلاسيكي في إنكاره وجود تقدم مستمر ولازم في الفنون[1]. ذلك أن البيئة الطبيعية لا تختلف يوماً عن يوم، ولكنها قد تختلف ألف سنة عن ألف سنة، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن ألف سنة مدة كافية جداً لقيام حضارة وانهيارها، أي أن هناك تطوراً مستمراً داخل البيئة الواحدة. ولو سلمنا بأن الأثر الأول والأخير للبيئة الطبيعية لكان يلزمنا لهذا التسليم أن نجد الحضارات تتمتع بثبات، أو أنها لا تتغير إلا بمقدار ما يعترى البيئة الطبيعية ذاتها من تغير، وهو — كما رأينا — جد طفيف.

ورغم ما يمكن أن يوجه إلى هذه النظرية من نقد فإنها ما تزال مغرية. أو هي على الأقل أداة من أدوات التفسير. والتفسير على أساسها يتعرض لكثير من الخطورة، ولكنه على كل حال يمهد السبيل.

فإذا رجعنا إلى البيئة العربية وجدنا أوضح ما فيها هاتين الظاهرتين: الحرارة، فمناخ جزيرة العرب — على العموم — حار شديد الحرارة[2]. والصحراء، وهي تفرش أكبر جزء من جزيرة العرب.

فأى شيء يمكن أن تفسره لنا هاتان الظاهرتان؟ يمكن أن نجيب هنا فنقول: إنهما تفسران لنا في الحياة الروحية ظاهرتي الثبات (على التقاليد) والتكرار.

وقد سبق أن رأينا أن الثبات كان ظاهرة عامة تمثلت لنا في حب العربي للتقاليد سواء أكانت التقاليد دينية أم فنية، أما الآن فنستطيع أن نرد هذا الثبات من حيث هو طابع عام في العرب إلى حرارة الجو. وقد نقلت إلن سمبل، وهي من ثقات علماء الجغرافيا، رأياً لمنتسكيو يقرر فيه هذه الحقيقة بالنسبة للشرق بصفة عامة، وتقول: «يعزو منتسكيو ثبات الدين والأخلاق والعادات والقوانين في الهند وغيرها من أمم الشرق إلى حرارة الجو[3]».

---

(1) Roger Mercier : La Théorie des Climats... p. 17.

(2) أحمد أمين: فجر الاسلام، ط ٥ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٥، ص ٤.

(3) Ellen Churchill Semple : Influences of Geographic Environment ; London ; Constable & Compony, 1937, p. 18.

وقد نسأل : كيف تؤدى الحرارة إلى حب الثبات ؟ والجواب فى هذه الحالة يحتاج إلى دراسة تحليلية عملية هى عرضة للخطر الذى أشرنا إليه فى التمهيد وهو خطر القول بالعلية (الحرارة ← بنية الجسم ← تكوين العقل ← نوع التفكير ← نوع الإنتاج ← الانتاج الروحى ← ظاهرة الثبات).

أما الصحراء فتفسر لنا ظاهرة التكرار ، إذ أن «للصحراء موسيق ذات نغمة واحدة متكرره ، موسيق عابسة قاسية ، رهيبة عظيمة ، فلاعجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد .. ولا عجب أيضاً أن يتغنى شعراؤها بنوع واحد من القول ونغمة واحدة ؛ لأن الصحراء توقع على نفوسهم صوتاً واحداً ، فيشعرون — كما تلقوا — شعراً واحداً[1] » .

وقبل أن نمضى فى هذا التفسير محصين أو مدعمين نشير إلى أن الشعراء والنقاد قد أدركوا شيئاً من هذه النظرية الطبيعية ، فعرفوا ما للمكان من هواء خاص ، وما لهذا الهواء من أثر فى تلوين نفسية الأشخاص بلونه ، وتلوين إنتاجهم الأدبى بهذا اللون . يروى لنا المرزبانى هذا المعنى عن محمد ابن أبى العتاهية إذ يقول : « أنشدت أبى أبا العتاهية شعراً من شعرى فقال: اخرج إلى الشام . قلت لم ؟ قال : لأنك لست من شعراء العراق ، أنت ثقيل الظل ، مظلم الهواء ، جامد النسيم[2] » . فأبو العتاهية هنا يفرق بين بيئة العراق والبيئة الشامية . وقد أنكر على ابنه أن يكون من أبناء العراق وأنه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية ونتاجا لها ، فظله كظلها ، وهواؤه كهوائها . فلبيئة الشام إذن جو خاص يؤثر فى الجو النفسى لأبنائها ، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية . (ونغض النظر هنا عما يمكن أن يفسر به النص من عصبية بين شعراء الشام وشعراء العراق) .

---

(١) أحمد أمين : فجر الاسلام ، ط ٥ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) المرزبانى : الموشح ، ص ٢٧٥ .

وكذلك يصور لنا القاضى الجرجانى هذا الفهم حين يقول : « وقد كان القوم يختلفون . . . فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلْقَة » [1] فالجرجانى هنا يرد نوع الإنتاج إلى البنية والتركيب ؛ فهو دمث بمقدار ما فى الخلقة من دماثة . فإذا أضفنا كلامه إلى كلام أبى العتاهية نتج لنا أن البيئة الطبيعية بما فيها من مناخ تؤثر فى بنية الإنسان ، فى خلقته ومزاجه ، وتؤثر بذلك فى أدبه .

والآن ماذا تفسر لنا الصحراء وحرارة الجو فيها من الظواهر الأدبية ؟

أما الصحراء فقد رأينا من قبل (فى التمهيد) أنها تفسر الشعور باللامحدود ، باللانهائى ، وهو خاصة جوهرية فى الفن الاسلامى . ورأينا هنا منذ قليل أنها تفسر لنا التكرار ، وهو خاصة جوهرية أيضاً فى الفن الاسلامى وفى الشعر . ونضيف هنا أننا نستطيع أن نفسر على ضوئها كذلك نشأة الوحدة فى العمل الفنى ، الوحدة البسيطة أو المعقدة المتشابكة العناصر ، المستقلة عن غيرها من الوحدات ، التى لا يربطها بها سوى الامتداد الزمانى أو المكانى . ولا شك أن « الوحدة » خاصة جوهرية فى العمل الأدبى ، واهتم بها الشعراء منذ اللحظة الأولى . وقد قلنا إن هذه الوحدة تمثل دائرة متصلة الطرفين كالحلقة المفرغة فلا نعرف لها بداية ولا نهاية ، أو أولا من آخر . وقد استخدمت كثير من العناصر الفنية — كما رأينا — فى سبيل إنجاز الوحدات فى العمل الأدبى . فهذه العناصر جاءت لإنجاز الوحدة ، ففكرة الوحدة إذن سابقة على هذه العناصر ومسببة لها . ولا شك ان السائر فى الصحراء يرى الأفق على مرمى النظر محيطا به من كل جانب ، دائراً حوله كما تدور الدوامة الهائلة ، وهو يحس بهذه الدائرة العظيمة المقفلة حوله ، ولكنه لا يستطيع

(١) الجرجانى : الوساطة ، ص ١٣ ط صبيح .

أن يبلغ مداها أو يصل إلى طرف منها . إنه يسير ولكن الدائرة ماتفتأ تدور . وينظر فى كل لحظة حوله ، ينظر أمامه ووراءه ، وعن يمين وعن شمال فيجد الدائرة مطبقة حوله . تتغير المناظر ، وتذهب المعالم والدائرة هى الدائرة ، وهو على أبعاد متساوية من محيطها . وهـــذا واحد من أبناء الصحراء ، الحارث بن حلزة اليشكرى ، من شعراء المعلقات ، يحدثنا كيف تغيب المناظر فى بطن الصحراء ومع ذلك تبقى الصحراء هى الصحراء . ها هو ذا يعدو بناقته فتترك طرقات أخفافها آثاراً فى الرمال ، وهو ينظر خلفه فيجد هذه الطرقات تذوب من بعيد فى بطن الصحراء . ويظل هو دائباً فى عدوه والصحراء لا تكف عن عملها ، ومحيط الدائرة (الأفق) يتحرك دائما ليكون منه على أبعاد متساوية . يقول الحارث فى تصوير هذه الحركة :

وطراقا من خلفهن طراق   ساقطات ألوت بها الصحراء

فهكذا تتجدد المناظر ولكنها دائماً محوطة بدائرة . فلم يكن العربى إذن يحس بالامتداد لأن الامتداد يفترض طرفين كالخط المستقيم تماما . ولم يكن فى الصحراء ذلك الخط المستقيم الممتد ولكن كان هناك الأفق الدائرى دائماً ، وكان الانسان مركز هذه الدائرة دائماً . ولم يكن اعتباطاً أن يقول النابغة للمنذر :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فالنابغة يحس بسعة الفضاء من حوله ، ولكنه لا يجد مهربا منه لأن الدائرة من بعيد مغلقة ، والحدود أبداً قائمة . فحيثما سار كان الأفق من حوله ومهما أطال السير فالليل مدركه على نحو ما هو عليه .

هذا الاحساس بالدائرة الخالدة هو الذى انطبع فى نفس العربى ، فكانت كل وقفة تحوطها دائرة ، ويتحرك فتتجدد وقفاته وتتجدد معها الدائرة ، فإذا بكل موقف له دائرته الخاصة . وعلى هذا النحو كانت القصيدة رحلة تتعدد فيها المواقف ، ولكل موقف إطار خاص يدور حوله ، أو لنقل كانت

مجموعة من الأبيات ، وكان كل بيت دائرة مستقلة (وحدة) تتضمن موقفا بعينه (معنى أو شعوراً أو صورة) . ووقفة عند معلقة امرىء القيس أو الحارث بن حلزة تؤكد لنا ما نذهب اليه من طبيعة بنية القصيد العربية .

وحدة البيت إذن مرجعها إلى ذلك الأفق الصحراوى الدائرى ، ذلك الأفق الذى يستقل فيه كل موقف بدائرة خاصة يلتقى طرفاها حوله . أحس ذلك الشاعر القديم وتمثل لنـــا فى شعره ، وعرفه فيما بعد العلماء والنقاد وحددوه وحددوا العناصر الفنية التى تضمن توافره فى العمل الشعرى . حدد الخليل بن أحمد الدوائر العروضية ، وحدد النقاد والباغيون - كما رأينا - كل العناصر الإيقاعية والشكلية لعمل وحدة مستقلة جميلة .

وسنجد فيما بعد من يتطوع لتفسير الإيجاز مثلا على أساس جنسى أو اجتماعى ، أو التركيز فى المعنى وعدم الميل إلى تحليله والامتداد به إلى طبيعة الجنس السامى عامة مثلا ، ولكننا هنا نستطيع أن نفسر ذلك من الواقع المادى على ضوء فكرة الدائرة . فكما قلنا الآن، لم يكن العربى يشعر بالامتداد لأنه لم يكن عنده الطريق الممتد المحدد الجانبين ، المحدد البداية والنهاية ،ولكن كان عنده دائماً دائرة ، وإذا هو تحرك لا يلبث أن يجد نفسه فى دائرة أخرى وهكذا . ومن ثم لم يكن يمتد بالمعنى الواحد لأن الدائرة المغلقة بطبيعتها غير ممتدة ، فهى ليست كالخط نقطة ممتدة فى اتجاه ، ولكنها وحدة مستقلة .

ونعود الآن لنفسر ظاهرة التكرار على هذا الأساس .

أما أن « للصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة » فكلام لا يمكن فهمه لعدم تحدده . ولاشك أن فكرة الدائرة يمكن أن توضح لنا ظاهرة التكرار هذه . فقد قلنا إن الحركة فى الصحراء معناها الانتقال من دائرة إلى دائرة ؛ فالدائرة ظاهرة دائمة ، ولا يمكن التمييز فى لحظة من اللحظات بين دائرة وأخرى ، فكأن الوجود يتكرر فى دوائر متشابهة تمام التشابه مهما استقلت هذه الدوائر بمحتوى خاص . وليس التكرار إلا تكراراً للوحدة المستقلة ،

بتكرار

للدائرة المغلقة . وهكذا هو فى القصيدة ، أبياتها دوائر متشابهة بل متطابقة فى موسيقاها ونسقها ولكل منها دلالته المستقلة ، وإن اختلفت الدلالات .
وحين يتحدث إلينا علماء الفنون التشكيلية عند العرب عن الشعور باللامحدود أو اللانهائى الذى تبعثه أعمال العربى الفنية بما فيها من تكرار متكرر يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية فإن هذا ليس مصدره أى شعور عند العربى بالامتداد ، فليس فى بيئته كما قلنا امتداد ، وإنما مصدره تلك الدوائر المتكررة باستمرار . ولذلك كان التكرار عنده تكراراً لوحدات متشابهة ، ولم يكن خطا مستقيما أو خطوطا ممتدة .

بهذا نفسر الوحدة والتكرار اللانهائى من حيث هما ظاهرتان أساسيتان فى الفن العربى بعامة . ومبدأ الوحدة هذا هو الأساس لكثير من المواضعات الفنية التى كان الشاعر يحكم له أو عليه بحسبها — كما رأينا فى الباب السابق .

هذا عن أثر الصحراء . ويمكن أن يعتمد عليها كذلك فى تفسير ظاهرة التجريد . فالتجريد بما هو تخليص للخطوط الدالة بغض النظر عن التفاصيل (الأخبار كما يسميها الرسامون) ومراعاة للعلاقة بين هذه الخطوط ، يمكن أن يبحث عن أصله فى الخط الأساسى الذى يحدد الدائرة ، وفى علاقة كل ما بداخل هذه الدائرة بالدائرة ذاتها :



ففى هذه الدوائر الثلاث نلاحظ أن علاقة كل من المثلثين بالآخر تختلف فى كل دائرة عنها فى الأخرى ، وتغير العلاقة هذا وحده يشعر بتغير المعنى ، ولكن يبقى فهم هذه العلاقة مرتبطا بالدائرة ، ففى حدود الدائرة وحدها يمكن أن نفهم هذه العلاقة . ومن ثم كان لا بد للشاعر من أن يكيف عناصره

فى حدود الدائرة أو الوحدة (البيت) بحيث يضمن أنها — فى هذه الحدود — ستؤدى المعانى التى يريدها . لا بد أن تنظم الألفاظ بطريقة خاصة ، وأن يكون موقع بعضها من بعض موقعا معينا ، وأن يكتفى منها بالألفاظ الدالة دون التفصيلات حتى تتوافر للدائرة بنيتها الحية .

وقد رأينا أن التوازن أو التعادل عنصر إيقاعى لازم فى بنية الوحدة (البيت أو العبارة) . ويمكن أن يكون ذلك بطبيعة الحال صدى لطبيعة الصحراء التي وصفناها . فالسائر فى هذه الصحراء يرى الدائرة تتجدد دائما حوله ، وهو فى كل لحظة ينظر عن يمين وشمال فيجد الأفق يقع منه على مسافة متعادلة . وهذا التعادل لا يعروه أى تغير لأن الدوائر لا تنتهى ، ومن ذلك نفهم أن إحساس التوازن والتعادل هذا نابع من طبيعة الدائرة نفسها وموقف السائر فيها حيث أنه يحس دائما بأن أبعادها بالنسبة له متساوية .

وهكذا تستطيع الصحراء أن تقدم إلينا تفسيراً لكثير من الظواهر الفنية عند العرب . ومع كل ذلك يظل هذا التفسير الذى اقترحناه يحمل طابع الاجتهاد أكثر مما يحمل من طابع العلم ؛ لأن هناك على الأقل حلقات مفقودة بين المؤثر والأثر ، بين الأفق الدائرى فى الصحراء وبين الوحدة فى الأعمال الفنية . وكشف هذه الحلقات يورط كما قلنا فى القول بالعلية ، ومع ذلك يبقى التفسير فرضاً لا حقيقة علمية .

أما فيما يختص بحرارة الجو من حيث هى تفسر لنا ثبات التقاليد سواء منها الفنية أو الدينية ففرض عام يعوزه الدليل العلمى ، ولا يمكن الربط فيه بين السبب والمسبب إلا بعد سلسلة طويلة من العلل التى لم تحقق علمياً كذلك. وقد عرضنا هذه السلسلة من قبل . على أن الحجج التى سيقت فى بيان أثر المناخ على الجسم والمزاج حجج فى الواقع مقنعة ، وكم نود أن يصح تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد الفنية عند العرب بإرجاعه إلى حرارة الجو ، ولكن يحول دون ذلك أن اختلاف درجة الحرارة بين الشام وشبه الجزيرة أمر مقرر ، وكذلك هو مختلف بين بلدان الأمم الإسلامية ، ومع ذلك

بقيت تقاليد القصيدة الأولى تتمتع بكثير من الثبات . ومن هنا نميل إلى الظن بأن هذا الثبات تفسره طبيعة اللغة العربية ذاتها ودورها الذى قامت به فى هذه البلدان على اختلاف مناخها . وموضع هذا التفسير فى الفصل التالى.

وهكذا نستطيع على ضوء النظرية الطبيعية أن نفسر بعض الظواهر دون البعض ، فنردها إلى أثر البيئة الطبيعية . وهذا هو الاتجاه المادى فى تفسير مدى علاقة الفن ببيئته . وحين يأخذ (تين) فى هذا الاتجاه فإنه لا يرى فى البيئة إلا أموراً ثانوية ، فى حين نجد اشبنجلر يرى فيها أموراً أولية ، فيرى فيها مصدر التقدم الفنى .

هذا الاتجاه المادى يقابله اتجاه آخر صوفى ينكر إنكارا تاماً أن يكون للبيئة أثر ما أولى أو ثانوى . ويتمثل لنا هذا الاتجاه عند شارل برنار الذى يفصل الفن فصلا تاماً عن أى أثر من آثار البيئة . ويقول : « إذا كان الفن هو كما نرى كشفاً للغموض الكونى فى لمحة لقائية une intuition عبقرية ، فإنه يصبح مستقلا عن كل الظروف المكانية والزمانية . فالعبقرية قائمة فى كل مكان وعلى الدوام »[1] . فالعبقرية إذن مفهوم غير متأثر ببيئة زمانية أو مكانية ، وحيثما وجدت لم يكن للبيئة أثر فى إيجادها . ومن ثم يبرز العبقرى من بين غير العباقرة الذين يعيش معهم وتحت سمائهم . ويظل عمل العبقرى باقياً يحتفظ بتميزه فى كل بيئة وكل زمان . وقد لمح هذا المعنى القاضى الجرجانى وإن كان قد استبدل بلفظة العبقرية ألفاظاً أخرى تدل فى وقته دلالتها فيقول : « وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان ، وأنها سواء فى المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة . ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيا مفحما . وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة ! »[2]

---

(1) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 254

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ١٢ .

والواقع أن ذلك الاتجاه المادى يرجع الفضل فى نشأته إلى أنصار القديم الذين حاولوا أن يدافعوا فى أواخر القرن السابع عشر أوائل القرن الثامن عشر عن الشاعر القديم هوميروس ؛ « فقد عادوا فى نهاية دفاعهم إلى إنكار العقيدة الكلاسيكية فى وحدة الطبيعة البشرية فى المكان والزمان ، وذهبوا إلى أنه لا يمكن الحكم على هوميروس بحسب أفكار القرن الثامن عشر ، وأنه ينبغى — على العكس — وضعه فى عصره وموطنه لفهمه بوضوح . وقد كانت هذه أول محاولة فى سبيل نقد على ساد بعد ذلك بمائة وخمسين عاما على يد تين وريئان »[1] . ومن ثم تكون تلك النزعة الصوفية التى ظهرت أخيراً انتكاساً وعودة إلى تلك النظرية القديمة : وحدة الطبيعة البشرية فى كل مكان وكل زمان .

ولا شك أن فكرة العبقرية المستقلة عن كل زمان ومكان لو صحت لهدمت الاتجاه الطبيعى من أساسه ، ولكن لا ننسى أن العبقرية حالة فردية وليست ظاهره عامة ، فالعباقرة فى الأمة يعدون دائما على الأصابع ، والنظرية الطبيعية لا تتعرض بالتفسير لهذه الحالات الفردية ولكنها تهتم بالظواهر العامة . وحين يكون المراد كشف « طابع » عام أو « روح » عام ، أو خصائص مشتركة بين أبناء أمة من الأمم فإن هذا الاتجاه الصوفى لا يجدى كثيرا ، ويبقى الميدان فسيحاً أمام التفسير المادى . وما دام بحثنا لا يهتم بالبحث عن العباقرة عند العرب وتفسير ظهورهم ، وإنما يعنى بالظواهر الفنية والاتجاهات الجمالية العامة ويحاول تفسيرها كان طبيعياً أن نقف تلك الوقفة عند التفسير المادى لنفسر به — كما رأينا — ما نستطيع من تلك الظواهر .

على أن نظرية البيئة والمناخ أو النظرية الطبيعية بعامة ليست وحدها التى تقدم إلينا المؤثرات العامة ، فإننا نجد بجانبها كذلك نظرية الأجناس ، فلنمض الآن إليها .

---

(١) Roger Mercier : La Théorie des Climats.., p. 18.

(ب) الجنس :

ونظرية الأجناس لا تقل فى إغرائها عن ذلك الاتجاه الطبيعى الذى رأيناه فى الفقرة الماضية ، لأنها تستطيع كذلك أن تفسر لنا الظواهر العامة التى تسود فى أمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولكنها تتعرض لنقد لا يقل فى قسوته عن النقــد الموجه إلى النظرية الطبيعية ، لأنه يستند فى هذه المرة على تجارب علمية أكثر احتراما . وكل مايتصل منها بالدراسات الأدبية هو أنها تتطوع بتفسير نوع العقلية فى جنس من الأجناس بناء على خصائص فسيولوجية أو نفسية عامة فى هــذا الجنس . وتحديد نوع العقلية يفسر لنا إنتاجها ويفسر لنا كذلك مايسود هذا الإنتاج من ظواهر . وقد سبقنا إلى اعتناق هــذه النظرية وتبنيها فى تفسير بعض الظواهر العقلية عند العرب الدكتور أحمد أمين فى كتابه « فجر الإسلام » ، ويبدو أنه كان منساقاً وراء فكرة رقى بعض الأجناس على بعض لمميزاتها العقلية والنفسية . وهو يقول فى عرض النظرية : « تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً اختلافا كبيرا ؛ فعقلية الإنجليزى غير عقلية الفرنسى ، وهما غير عقلية المصرى ، وهكذا . وهذه العقليات والنفسيات تختلف تبعاً لاختلاف البيئة الطبيعية والاجتماعية التى تحيط بالأمة ؛ فالشعوب تقف فى العالم على درجات متسلسلة الرقى ، وكل درجة لها مميزاتها العقلية والنفسية . وأفراد الأمة الواحدة وإن اختلفوا فى المدارك والتربية والتعليم ونحو ذلك فإن بينهم جميعاً وحــدة مشتركة ، وهذه الوحدة تدركها فى الملامح الجسمية حتى لتستطيع بعــد قليل من المران أن تحكم بأن هذا إنجليزى أو فرنسى أو مصرى . وهناك وحدة عقلية بين أفراد الأمة الواحدة تشبه الوحدة الجسمانية تماما[1] » .

ومن هذا نحدد النظرية فى هذه النقاط :

١ ــ تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً .

---

(١) أحمد أمين : فجر الاسلام ط ٥ ص ٣٠ .

٢ — تتفاوت درجات الرقى بين الشعوب بحسب مميزاتها العقلية والنفسية.
٣ — أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية .

وقد كان جوبينو Gobineau أول من عرض نظرية الأجناس الراقية التى جعلت من الجنس الآرى منشئا وراعيا لكل ما هو عظيم فى الحضارة . وقد تمثلت هذه النظرية فى خلال القرن التاسع عشر قبل أن يعطيها حكام ألمانيا النازية أهمية جديدة . وقد أطلق على كل السلالات التى من أصل آرى اسم النورديين Nordic ، وهم الذين أقاموا فى شمال أوربا . ولا شك أن شعوب الشمال شعوب نشيطة ، ولكن ألم يكونوا برابرة يوم كانت حضارة البحر الأبيض فى قمتها ، ويوم كانت مصر مزدهرة ؟ ورغم ذلك تظل أسطورة النورديين قائمة[١] . ويبين لنا ماركهام كيف أن العصر الحديث قد استغل هذه النظرية استغلالا سياسياً . على أن كثيراً من الثقات يعلنون أنه ليس هناك فى العالم ذلك الشىء المسمى بالجنس الصافى ؛ فكل الأجناس تستطيع أن تتوالد , ولغات الجنس الواحد يمكن أن يستخدمها جنس آخر[٢] . وهذا النقد يوجه إلى فكرة الجنس من أساسها ، لأنها لم تستند فى نشأتها على أساس علمى بل سياسى شخصى ، ولأن الجنس المستقل غير موجود بل أشبه أن يكون أسطورة أو خرافة كما يسميها جان كوماس Juan Comas فى كتابه «Racial Myths» .

وهناك فكرة ذائعة تقول إن المظهر الفزيائى للفرد يعطينا قدراً كافياً من المعلومات عن خصائصه النفسية (ونكرر هنا كلام القاضى الجرجانى : ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة) فذو الجبهة العالية مثلا يدل على الذكاء الراقى ... الخ . والأجناس فى الحقيقة تختلف من حيث خصائصها الفزيائية الموروثة ، فإذا ارتبط ذلك بالعقلية أصبح أساسا لتصديق ما يدعى من فروق نفسية بين الشعوب . وقد مثل هذه الوجهة فرانز بوس Franz Boas منذ سنة ١٩١١ فى كتابه : عقل الإنسان البدائى Mind of Primitiue Man . ولكنه حين

(١) S.F. Markham: Climate and the Energy of Nations, p. 7.
(٢) المرجع السابق ص ٨ .

قال بهذه الفكرة لم يكن يهدف إلى القول بسمو جنس على آخر ، بل كان يسجل أن هناك مجرد اختلافات . وقد اتخذت الظواهر التشريحية أساساً لتصنيف الأجناس ، ولكنها لا تعنى مطلقا أن لها أى صلة بالعقلية[١] .

وهكذا تنهار فكرة رقى الأجناس من جهة ، وفكرة دلالة البنية أو الصورة التشريحية على العقلية ؛ فليس هناك جنس خالص ، ولا صلة بين الظواهر التشريحية والعقلية . فإذا انهارت هاتان الفكرتان لم يكن هناك سبيل إلى تفسير ظاهرة عامة فى شعب أو أمة . وكل الذى تستطيع أن تقدمه لنا النظرية فى هذه الحال ، وبمنتهى التواضع ، هو تفسير حالات جزئية فى داخل الأمة ، معتمدة فى ذلك على نظرية الوراثة ، ومشتركة فى التفسير مع البيئة .

ومن نظرية مندل فى الوراثة ، وهى المسماة نظرية الجينات Genes نفهم أن هذه الجينات (وهى العناصر الأولية المنفصلة التى تنتقل من الآباء إلى الأبناء) تنقسم فى الأطفال المباشرين ، ثم تعود فتنقسم انقساماثانيافى الأطفال غير المباشرين (أطفال الأطفال) . وإذا كان اختلاف الأجناس لا يمنع تناسلها بل هذا ما يحدث فى الواقع ، فإن ذلك معناه أن جينات كل جنس تنتشر فى الأجناس الأخرى فلا يوجد ما يسمى بالأجناس الصافية . ومع ذلك فإن كل إنسان فرد متميز يختلف فى الحالات الثانوية عن كل إنسان آخر . ويرجع السر فى ذلك إلى البيئات المختلفة التى يعيش فيها الناس ، وبعضه إلى اختلافات الجينات التى رثوها[٢] .

فنظرية مندل فى الوراثة تشترك فى هدم فكرة الجنس الصافى ومن ثم الجنس الراقى ، ولكنها تقدم تفسيراً جزئياً لبعض الحالات الجزئية ؛ فهناك أفراد وأسر — كما لاحظ علماء النفس — أرقى من غيرها فيما ترث من قدرة

---

(١) Otto Klineberg: Race and Psychology, pp. 25—7.

(٢) L.C. Dunn : Race and Biology, Unesco, Paris 1951, pp. 6-8

عقلية . ولا أحد ينكر ذلك . ولكن هذا القول غير القول باختلاف الأجناس فى وراثتها النفسية ، إذ أن كل جماعة يتمثل فيها الراقى والوسط والمنحط ، وهى فى مجموع قدراتها الوراثية تكاد تتساوى مع جماعات الأجناس الأخرى [1] . فالتفاوت الذى يكون بين عقليات الأفراد ليس قاصراً على أمة دون أمة . ولما كانت فكرة الجنس غير قائمة فإنه من الطبيعى أن تتساوى الجماعات فى قدراتها . «وليس هناك جنس أو أمة تبدو على درجة من الخصوبة الطبيعية أعلى منها فى أمة أخرى [2] » .

وهكذا تتضاءل نظرية الوراثة نفسها فلا تجرؤ على أن تتحدث عن خصائص جنس بذاته بصفة عامة ، وهى فى موقفها من الحالات الجزئية تستند على البيئة ، « فالإنسان — ككل كائن حى آخر — هو دائما نتيجة لوراثته وبيئته على السواء [3] » . ولكن ليس معنى ذلك أن الوراثة والبيئة يقتسمانه ، بل إن قدراً كبيراً من وراثاته ظهوره رهن بالبيئة التى تستلزمه وتثيره . ومن هنا كانت دعوى البعض فى أن اليونانى فى شبه جزيرة العرب لم يكن يصنع غير ما صنعه العربى ، وأن العربى فى بيئة اليونان كان حرياً أن يأتى بما أتى به اليونانى [4] . ذلك أن الاستعدادات موجودة وكامنة ، ولا يخرج منها إلا ما تتطلبه البيئة .

« كل فرد يرث استعدات كثيرة ، بعضها — مثل أنواع الدم — يتحقق فى كل البيئات التى يصادفها الإنسان ، وهذه تسمى وراثية ، وبعضها الآخر — كالمقاومة التى نظهرها لبعض الأمراض ، والاستجابات العقلية والعاطفية الخاصة — يتحقق فقط فى بيئات معينة . والاختلافات فى هذه تسمى بيئية . ولكن الاختلاف فى كل هذه الأمور يعتمد على المبدأ البيولوجى نفسه ،

---

(١) Otto Klineberg : Race and Psychology, p. 39.

(٢) S.F. Markham : Climate and the Energy of Nations, p. 9.

(٣) L.C. Dunn : Race and Biology, p. 6.

(٤) جورجى زيدان ؛ تاريخ التمدن الإسلامى ، ط الهلال سنة ١٩٠٤ ، ج ٣ ص ٩ .

وهو أن كنه الكائنات البشرية يتحدد بالطريقة التى تستجيب فيها الطبيعة الوراثية لبيئتها[١] » . وهذا بعينه هو ما يتمثل فى الميدان الفنى ؛ فقد « اعتدنا أن نرتب القيمة الفنيـة للشعوب المختلفة ، تماماً كما نفرق بين هذه الشعوب ذاتها فى مجال العقل . ولكن الواقع أن الفن الناضج لكل أمة يمكن أن يقال إنه ينبع من الداخل ، ويشتمل فى ذاته على قانونه الذوقى الخاص . وبعبارة أخرى فإن قانون الذوق فى كل أمة يتمثل فى تطور عبقريتها أو طابعها الخاص ، متفقاً فى ذلك مع إحساسها بالجمال الطبيعى[٢] » .

فإذا قلنا إن الإنسان نتيجة وراثته وبيئته كان لزاماً أن ندرك أن البيئة هنا هى صمام الأمان الذى يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر ، ولعل فى مثل هذا القول نوعاً من الاعتدال .

غير أن بعض المتطرفين كذلك يمتدون مع الجانب الآخر من الخط فينكرون أن يكون للجنس أى دور أو صلة بالعقل ، ويعطون البيئة وحدها كل الأهمية . يقول الدكتور أحمد ضيف : « إن مسألة الجنس من حيث أثرها فى الأمم وعقولها مسألة غير مسلم بها على إطلاقها ، ولا يمكن أن يسلم بها إنسان عاقل تسليما مطلقاً ؛ لأن مذهب الفيلسوف تين فى ذلك مذهب أصبح الآن متهما بالمبالغة وعدم التحقيق ، ولأن الحوادث أثبتت لنا أن بعض الشعوب الصغيرة التى اتخذها أصحاب هذا المذهب برهاناً ودليلا على نظرياتهم ظهرت فيها قدرة تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض . والحوادث والأيام تبرهن على تأييد مذهب هؤلاء . والحقيقة أن السبب فى هذا الاختلاف الذى نراه فى الأمم وتربيتها راجع إلى البيئـة والحوادث . ونضرب لذلك مثلا بحال العرب قبل الإسلام وبعده ؛ فقد كانوا فى جاهليتهم لا يعرفون غير عيشتهم الساذجة ، وحياتهم الفطرية ، ولا يدركون من أحوال

(١) L.C. Dunn : op. cit., p. 18.

(٢) Courthope : Life in Poetry, Law in Taste, p. 185.

الاجتماع غير شن الغارات والحروب . وكان العربى ليس له إلا سيفه ورمحه ومركبه ، ولم يكن من طبيعة بلاده أن تحرك من فكره أو توسع خياله...[1]».
وينتهى إلى أن العربى قد تطور بعد الإسلام فى كل مظاهر حياته السياسية والاجتماعية والفكرية . . . الخ وأدى به ذلك إلى تقرير أن « المؤثر الأصلى فى تكوين الجنس هو البيئة[2] » . ويعنى بالبيئة البيئة الجغرافية والاجتماعية معاً[3] .

وهكذا يتطور الموقف ، من القول بالجنس وحده ، إلى القول بالجنس والبيئة معاً ، إلى القول بالبيئة وحدها . غير أن هذه المواقف كلها تبقى ممثلة للاتجاه العلمى الطبيعى الذى يفسر الظواهر تفسيراً مادياً . وفى مقابل ذلك نجد الاتجاه الصوفى الذى ينفى أن تكون الظواهر نتائج للواقع الطبيعى . وقد رأينا فى الفقرة السابقة شارل برنار ينكر أن يكون للبيئة أثر على الحياة الفنية ، وينكر أن تفسر ظواهر هذه الحياة على أساس مادى ، ويتخذ من « العبقرية » أساساً لتفسير كل هذه الظواهر . وهو هنا ينكر كذلك أن يكون للجنس أثر ما فى هذه الظواهر ، أو أن تفسر هذه الظواهر على أساس من فكرة الجنس . العبقرية عند شارل برنار هى وحدها مصدر هذه الظواهر ، وهى وحدها التى يمكن أن تفسرها . والعبقرية عنده منفصلة تماماً عن البيئة وعن الجنس ، غير متأثرة بهما على الاطلاق . وإنه ليعجب أن ترد العبقرية إلى الجنس فى حين أننا نجد كبار الفنانين يأتون من كل مكان ويفيدون من الأوساط الفنية ؛ فالواقع أن هذه الأوساط تتهافت وتنمحى بمجرد أن تكف العبقرية عن إمدادها بما يخصبها وينميها . وتاريخ المدارس الفنية شاهد على ذلك . وإننا لنجد الظاهرة الفنية تسود فى عصر من العصور عند جنس من الأجناس أو شعب من الشعوب ولا تظهر فى زمن آخر ، ولا تسود عند جنس آخر ،

(١) الدكتور احمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٣٨ .
(٢) المرجع السابق ص ١٤٠ .
(٣) نفسه ص ١٤١ .

أو شعب من الشعوب كانت الطبيعة أولى عنده أن تسمح لهذه الظاهرة أن تسود فى فنه . ويعجب برنار كذلك من أن هذه الدلائل لم تقف أمام نظريات تين Taine التى انتشرت انتشاراً واسعاً ، وربما كان السر فى انتشارها ما اتخذته لنفسها من سياج على خادع (1) . ولكن لا ننسى أن ذلك الاتجاه المادى لم ينشأ إلا دفاعا عن العبقرية التى بدأت تضطهد من جانب البعض فى بداية القرن الثامن عشر ممثلة فى شخص هوميروس ؛ فعند ما يتطور العالم ويتقدم يبدأ إنتاج العبقريات القديمة يتقهقر فلا يحفظ له قيمته إلا أن يرد إلى البيئة وإلى الزمان الذى صدر فيه وإلى شخصية الفنان الذى صدر عنه . وربما استمد النقد التاريخى أساسه من هذه الحقيقة ، فجعل تقدير الإنتاج مرتبطاً بهذه الارتباطات المادية .

هذان اتجاهان عامان فى التفسير ، وإن كان واحد منهما غير كاف للتفسير . فلا البيئة وحدها ، ولا الجنس وحده ، ولا البيئة والجنس ، ولا العبقرية ، تكفى لتفسير ظاهرة عقلية أو روحية تفسيراً يقطع بصحته ، وكل ما تقدمه من تفسير إنما هو — كما قلنا — تفسير اجتهادى يؤخذ بمنتهى الحذر . وقد يكون من السهل أن يقوم مذهب يجمع بين كل هذه الأصول ويتخذ منها جميعاً أساساً للتفسير ، وعندئذ تتكامل المعرفة العلمية فتلتقى الأضواء على الظاهرة الواحدة من جوانب متعددة ، ولكن لاشك أن هذا العمل ضخم ، وكل ما يمكن أن ندعيه هو أننا نحاول البدء فيه فى حدود تطبيقه على النتاج الأدبى عند العرب .

وقد رأينا ما تفسره لنا الطبيعة من ظواهر عامة عند العرب ؛ رأيناها تفسر لنا ظاهرة الوحدة وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد وظاهرة الإيجاز وما يلحق هذه الظواهر الكبرى من ظواهر فرعية . وهنا ننظر ما يمكن أن يفسره لنا الجنس من هذه الظواهر .

---

(1) Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 188.

يشير الأستاذ احمد أمين إلى أن طبيعة العقل العربى لا تنظر نظرة شاملة للكون ، محللة لأسسه وعوارضه كما هو شأن العقل اليونانى ، بل يقف فيها على مواطن خاصة تستثير عجبه ؛ فهو إذا وقف أمام شجرة لا ينظر إليها من حيث هى كل وإنما يستوقف نظره شىء خاص فيها كاستواء ساقها أو جمال أغصانها . هذه الخاصة فى العقل العربى هى التى جعلته يهتم فى أدبه بالجزئيات. ونتج عن ذلك أن قصر نفس الشاعر فلم يستطع ان يأتى بالقصائد القصصية كالإلياذة والأوديسا . ولكن عنايتهم بالجزء جعلتهم ينفذون إلى باطنه فيأتون بالمعانى البديعة الدقيقة التى تتصل به ، كما جعلتهم يتعاورون على الشىء الواحد فيأتون فيه بالمعانى المختلفة من وجوه مختلفة . فامتلأ أدبهم بالحكم القصار الرائعة ؛ فكل جملة معان كثيرة تركزت فى حبة ، أو بخار منتشر تجمع فى قطرة [1] . ومعنى هذا أن العقل العربى عقل تركيبى لا تحليلى ، وأنه يعنى بالجزئيات ولا يحفل بالكل ، فظهرت نتائج ذلك فى أدبه ، فإذا به يقف أمام الجزئيات يركبها دون أن يحللها ، فوجد أدب المثل ولم توجد القصة . والفرق بين التركيب والتحليل يتضح فى هذين النوعين من الأنواع الأدبية . فالمعنى الكبير يمكن تركيزه فى المثل الذى لا يتجاوز السطر . وهذا المعنى نفسه يمكن أن يصور فى قصة طويلة . فى المثل تحدث عملية تجريد وتركيب ، وفى القصة — على العكس — يحدث تشخيص وتحليل وتفصيل .

ولا شك أن النظرة التركيبية فى طبيعة العقل العربى تفسر لنا اهتمامه بالبيت الواحد دون القصيدة . واهتمامه بالجزئية (البيت) يفسر لنا كل تلك العناية التى ظفر بها منه البيت حتى يكون وحدة مستقلة مكتفية بذاتها ما أمكن ذلك . ولو أنه كان عقلا تحليلياً لعرض المعنى الواحد فى القصيدة كلها ، وعندئذ كان يكون حتما أن تتلاشى شخصية البيت فى شخصية القصيدة ، فلا يكون له بمفردة دلالة مستقلة ، بل يكون البيت عندئذ جزءاً من بنية

(١) أحمد أمين : فجر الاسلام ، ٤٣/٣٢

القصيدة الحية ، متفاعلا مع بقية الأجزاء ، وتكون القصيدة – على طولها – متماسكة . أما عناية العربى بالبيت فمعناها عنايته بالمعانى الجزئية .

والنظرة التجريدية فى طبيعة هذا العقل تفسر لنا عدم عنايته بالتفصيلات واكتفاءه بالخطوط الأساسية الدالة التى تنظم بحيث تغنى علاقاتها عن كل ما كان يعتمد فيه على التفصيلات . ومن ثم جاءت كل العناصر السيمترية التى عملت مشتركة على إخراج الوحدة (البيت) الجميلة . وهذه النظرة التجريدية ذاتها هى التى جعلت نفَس الأديب يقصر ، لأن التجريد يجعل الأشياء الكثيرة تصور فى صورة مركزة صغيرة . وهنا يلتقى التجريد بالتركيب .

ونستطيع أن نمتد بهذا التفسير فنقول إن من دلالات النظرة التركيبية فى طبيعة العقل العربى ماعرف عن قدرته على اللمحة الفكرية دون الفكرة الكلية المستأنية . ومن ثم كانت « اللمحة الدالة » عند العرب خيرا من غيرها من صور التعبير وأحسن . على أننا نعتقد أنه من هنا يمكن البحث عن السبب فى وجود أدب المثل عندهم وعدم وجود أدب القصة أو المسرحية . ذلك أن العمل القصصى والمسرحى يحتاج بطبيعته إلى الفكرة ، فهو أدب فكرة ، وهى فكرة كلية عامة ناضجة . وهذه الفكرة لم توجد ، وإنما وجدت اللمحة الفكرية الخاطفة ، فكان طبيعياً أن يعبر عنها فى تعبير سريع خاطف ، وكان لابد إذن من تلك الصور الأدبية السريعة التى نسميها أدب الأمثال . فضياع الفكرة فى العمل الأدبى عند العرب هو الذى جعله يرتبط دائماً بالصور الجزئية السريعة المركبة دون الصور الكلية البطيئة المحللة .

وإذن فهذه الخصائص العامة المزعومة للعقل العربى ، لطبيعته وتركيبه ، تفسر لنا أيضاً مجموعة من الظواهر الفنية التى وقف عندها النقد ، وتلتقى فى تفسيرها مع التفسيرات التى قدمتها لنا البيئة الطبيعية .

وينبغى أن نتنبه هنا إلى أن هذه الأحكام التى رأيناها فى العقل العربى لم تأت نتيجة لدراسة تشريحية لهذا العقل وتحديد لخصائص وظيفية فيه ، ولكنها

أحكام تطبق عليه من الخارج ، من خلال آثاره . فنحن هنا نحكم على العقل من خلال منتجاته ، ثم نفسر هذه المنتجات على ضوء تلك الأحكام ، فكأننا نفسر الأشياء من خلال هذه الأشياء نفسها . والسبب فى ذلك أننا نستخدم لفظاً فقد كثيراً من تحددة لكثرة استعماله ، وهو لفظ « طبيعة » ، حينما نقول مثلا مع بعض الباحثين إن الإيجاز من « طبيعة » الشعوب السامية[1]، أو حين نخصص فنقول إن الإيجاز من « طبيعة » العقل العربى . فإذا أردنا أن نعرف شيئاً عن هذه « الطبيعة » عدنا إلى منتجات العقل مرة أخرى نبحث فيها . ومن ثم يلزم التنبيه مرة أخرى إلى أن هذه التفسيرات التى تقدمها إلينا نظرية الجنس ، رغم مايمكن أن يكون فيها من معرفة علمية ، لايمكن أن تكون تفسيرات قاطعة .

. . .

هذه هى المؤثرات الطبيعية بما فيها من بيئة ومناخ وجنس ووراثة ؛ تقدم إلينا معرفة علمية لتفسير الظواهر العقلية والروحية التى سادت عند العرب . ولا نكاد نجد إجماعا فى الرأى على أى من هذه المؤثرات هو المصدر الأول أو العلة الأولى ، فكلها مصادر أو كلها مؤثرات ، وكلها تتعاون على التفسير ، ولا يقف فى وجهها إلا القول بالعبقرية التى لا ترتبط بزمان أو مكان ، ولا تتقيد بجنس من الأجناس .

ويبقى هناك نوع آخر من المؤثرات العامة هو تلك المؤثرات الخارجية ، أى الظواهر التى تأتى جاهزة من الخارج لتفرض نفسها على الناس ، أو التى تكون سببا فى نشأة ظواهر أخرى . وهذا الموضوع مثار خلاف كبير نود أن نصوره فيما يلى .

٢ — المؤثرات الخارجية

ولعله قد أصبح بدهيا أن الأمم لا تعيش حياتها الفكرية أو الروحية

(١) طه احمد ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٦١ .

منفصلة عن غيرها ، وأنها دائما على اتصال بغيرها من الأمم ، تعطيها أو تأخذ منها أو تتبادل معها الأخذ والعطاء ، أو هي — بالتعبير الحديث — تتفاعل معها بحسب إمكانياتها .

وأصبح ذائعا الآن كذلك أن العرب لم يكونوا في يوم من الأيام ، قبل الإسلام وبعده ، منفصلين عن الأمم من حولهم انفصالا تاما . وقد ظهرت منذ مطالع القرن العشرين على الأقل دراسات تصور فيما تصور من حياة العرب قبل الإسلام المادة العقلية والروحية التي استوردوها من الخارج مع ما استوردوا من تجارة[1] . ولكن هذه الدراسات لم تقف لتفسر ظواهر كبرى في حياة العربي الفنية ، بل وقفت عند الألفاظ التي لابد أن تكون مستوردة من الخارج ، كمنارة الراهب أو الدمية أو غيرها من الألفاظ التي وردت في شعر الشعراء وكانت تدل على أشياء ليس من شأنها أن توجد في البيئة العربية البدوية . ومن ثم تأتي خطورة التعميم حين يقال إن هذه الألفاظ لابد أن تكون قد نقلت معها مادة فكرية من الخارج . فعند ما نجد الشعب المصري يستخدم في حياته ألفاظ « طبلية » و « طرابيزة » وما أشبه فإن هذا لا يعني أن الشعب المصري متأثر بالأفكار الفرنسية . فالتأثير الفكري لا يتمثل في استخدام أسماء لمسميات أجنبية عن البيئة ، بل لعلنا نسبق الآراء التي سنعرضها هنا إلى رأينا حين نقرر أن ترجمة الكتب الكاملة قد لا يقتضي تأثيراً إن لم تكن هناك الأدلة المادية الملموسة على أثر الأفكار التي في هذه الكتب المنقولة في عقول مستقبليها . على أن الكتب الكاملة لم تنقل من الخارج إلى العرب إلا بعد ظهور الإسلام ، وعلى وجه التحديد في العصر العباسي الأول. ومعنى هذا أن أي ظاهرة فنية بدأت تستعلن في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي لا يمكن أن تكون صدى لمفهومات أجنبية ، لأن هذه المفهومات الفنية لم تدخل إليه جزيرته في ذلك الوقت .

---

(١) راجع مثلا كتاب جويدى Guidi : « بلاد العرب قبل الاسلام "L'Arabie Antéislamique

هذه هى الحقيقة التى يهمنا تقريرها هنا قبل أن نعرض لوجهات النظر المختلفة فى شأن المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تكون قد كيفت الفن العربى ولونته بألوان خاصة أو أشاعت فيه ظواهر بعينها . وسنرى أن هذه الوجهات المختلفة سيكون لها من الحجج مايعززها ، ولكن المهم أن الذين قالوا بالمؤثرات الخارجية لايمتدون بها إلى العصر الجاهلى ولكنهم يبدؤونها بعصر الترجمة المذكور . وكأن الحياة الفنية عند العرب لم تكن قد نضجت ثمارها منذ العصر الجاهلى ، على الأقل ثمار فن الشعر .

هناك إذن من يقول بالمؤثرات الخارجية ومن يشك فى قيمة هذه المؤثرات وفى عملها الإيجابى فى حياة العرب الفنية . ومن هؤلاء الشرقيون والمستشرقون .

ومن الشرقيين الذين يؤيدون القول بالمؤثرات الخارجية الدكتور طه حسين فى مقدمته لكتاب نقد النثر . فهو يميل بصفة عامة إلى أن يبرز أثر الثقافة الهيلينيه عامة فى البيان العربى . وهو يميل إلى تأكيد هذا الأثر فى ميدان البيانيين ، وإن كان لايتعدى هذه الحدود إلى بيان أثر هذه الثقافة فى الشعراء والكتاب أنفسهم . ويقول : « الواقع أنه ليس من بين العلوم الدخيلة علم كالبيان ، هضمه العرب واستمرءوه ، وبخاصة من أواخر القرن الثالث إلى نهاية القرن الرابع . وبذلك أصبح البيان علما عربيا من جميع الوجوه . عربى من جهة الروح ، عربى من جهة المادة ، عربى من جهة الشواهد ، حتى ليخيل إلينا ألا صلة بينه وبين أى بيان آخر . هذا هو السبب فى أن بعض مؤلفى العرب اعتقد بإخلاص أن البيان العربى غير مدين للأعاجم فى شىء . . . . »[1] . وهو يرى أن العرب اطلعوا على البيان اليونانى ، وحينما اطلعوا عليه وجدوا فيه فصولا لا تتفق والأدب العربى الذى حذقوه فكيفوا

---

(١) طه حسين : مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة ، ط دار الكتب سنة ١٩٣٣ ، ص١٥ ولعله يشير فى آخر عبارته إلى ابن الأثير ، فهو صاحب هذا الرأى كما سنرى .

هذه الفصول بحسب الأدب الذى عرفوه ، وبذلك ظهرت هذه الفصول كأنها عربية أصيلة[1] .

وإلى هنا نسجل أن الشعراء والكتاب لم يتأثروا فى أعمالهم الأدبيه بتلك المؤثرات الخارجية ، وأن الذين تأثروا بها هم البيانيون ، وأن هؤلاء البيانيين أخذوا منها الفصول التى تتفق والأدب العربى وتركوا سواها ، كأنهم لم يفيدوا منها جديداً يدخلونه على هذا الأدب .

ولاشك أنه قد ترجم لأرسطو فيما ترجم له من كتب كتابا الخطابة (ريطوريقا) والشعر (أبو طيقا) . والأول « يصاب بنقل قديم . وقيل إن إسحق نقله إلى العربى ، ونقله ابراهيم بن عبد الله ، وفسره الفارابى أبو نصر . وروى هذا الكتاب أحمد بن الطيب السرخسى فى نحو مائة ورقة »[2] . والثانى « نقله أبو بشر متى من السريانى إلى العربى ، ونقله يحى بن عدى ، وقيل إن فيه كلاما لثامسطيوس . . . وللكندى مختصر فى هذا الكتاب »[3] . ومعروف أن ابن رشد قد مسخ كتاب الشعر لأرسطو حين عرضه على النحو الذى صوره الدكتور طه بأن حاول أن يكيفه مع الأدب العربى فإذا بنا نجده ينقل مفهوم التراجيدى والكوميدى إلى المدح والهجاء . ألا يمكن أن يعنى هذا أن المفهومات الأدبية عند العرب هى التى أثرت فيما ورد عليها لا أنها تأثرت به ؟ ولكننا لا نناقش هنا بل نعرض الآراء .

ومن الباحثين المعاصرين (الدكتور نجيب البهبيتى) من يقول بالمؤثرات نتيجة لوجود تلك المترجمات ؛ فوجودها — عنده — « كفيل بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهيء الطريق للنظر فى جمالياته ليكون تشخيصها مركبا إلى التجديد الشعرى عند الشعراء ، والإحسان

---

(١) المصدر السابق ص ١٤ — ١٥ .

(٢) القفطى : إخبار العلماء بأخبار الحكماء ، ص ٢٨ .

(٣) ابن النديم : الفهرست ، ج ١ ص ٣٥٠ .

الفنى عند الكتاب . ويقرر أن «هذا ما كان بالفعل ؛ فعلى ضوء النظريات المنظمة فى كتاب « الشعر » لأرسطو ، إلى مجملات الأسلوب ، فحصت جميع الأشعار القديمة . واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية فى المعانى والألفاظ والصور ، ووضعت بين يدى الشعراء فأخذوا يقلدونها . وربما كانت فكرة تتبع المعنى الشعرى الوحد فى الشعر العربى كله ، وإحصاء السرقات الشعرية راجعة إلى هذا الاتجاه[1] » . فكأن كتاب الشعر لأرسطو قد ألقى للعرب الأضواء على مأثورهم الفنى فزاد من خبرتهم الجمالية بأن وضع أصابعهم على موطن الجمال والقبح فيه وفصل لهم هذه المواطن ، وكأنه بذلك قد قام بدور إيجابى فى تكييف الذوق العربى وتنويره . على أى أساس تقوم هذه النتيجة ؟ على أساس « التشابه » بين بعض المفهومات الفنية التى نجدها فى هذا الكتاب وعند العرب ؛ فهناك «أمور فيه عامة تتصل بألفاظ الشعر وبمعانيه وبوجوه من الحسن والقبح فيه تشبه أموراً أقامها الشعر والنقد العربيان مقاماً خطيراً وأنزلاها منهما منزل الهام الجليل[2] » . وطبيعى أن مجرد «التشابه» لا يعنى التأثير . هذه حقيقة أولية فى علم النقد المقارن . ومع ذلك فالمهم عند هذا الباحث أنه يرى لكتاب الشعر دوراً إيجابياً فى حياة الأدب العربى شعره ونقده . وهو بذلك يضيف إلى المفهومات التى صادفناها عنـــد الدكتور طه حسين أن الأدب — كالبيان — قد تأثر بالأفكار الأرسطية . ولكنه سرعان ما يقصر هذا الأثر على ميدان النقد وحده ، على أساس أن التقاليد الفنية للأدب العربى كانت قد تكونت ورسخت قبل أن يترجم أرسطو ، ولم يكن من السهل تغييرها . يقول : « إنه وإن لم تكن من الشعر اليونانى أو كتاب « الشعر اليونانى » عناصر محققة الأثر فى الشعر العربى ، أو عناصر ذات أثر فيه ، وجدها بدءاً ، فإن الحركة الفكرية الكبرى والنشاط الذهنى البالغ الذين انبنيا على وجود آثار الفكر اليونانى بين العرب قد تركا آثارهما فى دفع الناس إلى

---

(١) نجيب البهبيتى : تاريخ الشعر العربى .. ص ٢٤٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

النظر فى الشعر واستخلاص عناصر الحسن فيه ومقومات الجمال منه، ثم قياس شعرهم عليه. ولم تكن التقاليد الشعرية العربية فى يوم من الأيام أمراً تمر به العصور مروراً سهلا هيناً رفيقاً، وإنما كانت أبداً أسسا رواسخ ودعائم ثابتة يراعيها الشاعر ويأخذ بها. ولكنها لم ينظر فيها فى عصر من العصور السابقة مثل هذا النظر الطويل، ولم تفحص هذا الفحص الدقيق، ولم تفلسف هذه الفلسفة التى فلسفتها فى عصر تجدد الشعر[1] ».

ويشير الدكتور ابراهيم سلامة إلى أن علماء البلاغة « قد استفادوا من المنطق لما دونوا بلاغتهم؛ استفادوا (الطباق) و (مراعاة النظير): فعمدة الطباق على التضاد، وهو منطقى وله بابه الخاص به فى التناقض. والضد والتناقض من الأدلة التى اعتمد عليها أرسطو فى الإيراد الخطابى. وعمدة مراعاة النظير على التماثل، أو التشابه. والتماثل وإيراد الأمثال التى يسميها أرسطو (الشهود الأموات) والمماثلة دليل خطابى. وما التقسيم وصحته واستيعابه إلا نوع من الاستقراء التام أو الناقص. وباب الاستقراء معروف مقروء فى المنطق[2] ».

وهكذا يعطينا الدكتور ابراهيم سلامه أمثلة مادية لما يمكن أن يكون أثراً مباشراً للمنطق والبلاغة الأرسطية. وهذا النوع من الكشف قد لايعيي الإنسان، وتكفى الباحث وقفة قصيرة أمام كتاب نقد النثر لقدامه حتى يجد الأمثلة العديدة لذلك. ولكن السؤال هو: هل كان لهذه المفهومات المنقولة دور إيجابى فى الحياة الأدبية والذوق العربى؟ إن كان فأين وكيف يتمثل؟

خلاصة رأى هؤلاء الباحثين الشرقيين هى:

١ ــ أن الأدب العربى تكون قبل أن ترد إليه مادة أجنبية.

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٧٣ — ٢٧٤.

(٢) ابراهيم سلامه: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، الطبعة الثانية، مكتبة الانجلو سنة ١٩٥٢، ص ٦١ — ٦٢.

٢ — أن كتابى الخطابة والشعر لأرسطو ترجما أولخصا وعرضا بصورة تناسب المأثور الأدبى العربى .

٣ — أن أثر هذين الكتابين يظهر فى البيانيين ولا يكاد يظهر فى الأدباء .

٤ — أن التشابه بين بعض المادة اليونانية والمادة العربية لا يعدو أن يمهد لاحتمال أثر الأولى فى الثانية .

وهذه آراء المستشرقين الذين يقفون فى هذا الجانب . فالأستاذ فيليب حتى (وهو أقرب إلى أن يكون مستشرقا) يرى أن الثقافة الهيلينية كانت منتشرة فى مصر والشام وآسيا الصغرى ، وكان لها أكبر الأثر فى الحضارة العربية وخاصة بعد الفتح الاسلامى ، «فبعد بناء بغداد واتخاذها قاعدة الخلافة كان فى يد الشعوب المتكلمة بالعربية أغلب مؤلفات أرسطو والشروح الأفلاطونية السائدة و مؤلفات إقليدس و بطليموس فى الرياضة والفلك، وكتابات جالينوس ...» [١] الخ. وإذن فقد كان للترجمات أثر عام فى الحضارة العربية . هذا ما نقرؤه عند فيليب حتى . ويخصص لنا كارل هينرش بِكَر هذا الأثر فى الأدب العربى الذى نشأ بعد الإسلام . يقول : « وأما الأدب فكان عليه أن يتأثر باللغة السائدة إلى حد بعيد بطبيعة الحال . وقد كانت اللغة العربية ، إلى جانب الدين والشريعة ، الثروة المستقلة الثالثة التى أتى بها الفاتحون مع الفتح . فالشعر العربى كان التعبير الفنى الصحيح عن الروح العربية . غير أن العرب لم يعنوا بهندسة البناء ولا بالنحت ولا بالتصوير . وعلى هذا النحو كان مثل الجمال الأعلى للشعر البدوى عاملا من بين العوامل التى أثرت فى الأدب الناشيء الذى شاعت فيه روح هيلينية تختلف قوة وضعفاً ،والذى كان مكتوباً بلغة عربية ، ولا يزال البحث فى هذه المسألة عند بدايته . لكن بعض الأمثلة تقرب إلى أذهاننا فكرة أن

(١) Philip K. Hitti : America and the Arab Heritage, (The Arab Heritage, ed. N.A. Faris), p. 2.

الصور الفنية القديمة والأفكار والمواد المأخوذة عن دوائر الفيثاغوريين المحدثين والكلبيين قد لعبت دوراً حاسماً فى تكوين الأدب العربى ،[1]

وكما تأثر الأدب العربى بالمأثور اليونانى فقد تأثر كذلك بمؤثرات جاءت إليه من فارس ؛ فقد لاحظ جرونباوم «أن الجهات المختلفة تؤثر أوزاناً مختلفة ، فتأثير الفرس فى الفن المتقن عند شعراء ما بين النهرين المتقدمين محتمل جداً . وهناك بحران على الأقل — ويحتمل أن يكون ثلاثة أبحر — قد برعت فيها هذه المجموعة ، هما الرمل والمتقارب ، وربما كان الخفيف كذلك ، فهذه تبدو متحورة بما يناسب الأحوال العربية عن الأوزان الفارسية (البهلوية)»[2] ونلاحظ ان جرونباوم لا يقطع هنا — لأن أحداً من العلماء حتى اليوم لا يستطيع القطع — بهذا التأثير . ولو صح هذا لكان سبباً كافياً لتعديل كثير من الآراء حول نشأة الوزن فى الشعر العربى وتطوره . وطبيعى أن الوزن لعب دوراً خطيراً فى تكوين الشعر العربى ، فهو بمثابة القالب المفرغ أو الصورة المجردة التى يراد من الشاعر أن يكيف المحسوس بحسبها . وقضية جرونباوم هذه تحتاج إلى معرفة الشعر الفارسى قبل الإسلام ، وليس فى أيدى الباحثين منه شىء ، ثم مقارنة الأوزان التى قيل فيها هذا الشعر والشعر العربى. والقضية بعد أخطر من مجرد الحصول على الشعر الفارسى القديم ومقارنته بالشعر العربى ؛ لأنه قد يصح البحث فى هذه الحالة عن أثر الأوزان العربية فى هذا الشعر . والحق أنه موضوع دراسة تاريخية وجمالية طريفة ، لأن الشعر الفارسى القديم قد يكون أقدم من الشعر الجاهلى من حيث النشأة ، ولكن يبقى أن بحث الأوزان العربية قد ينتهى إلى أنها فى نشأتها شديدة الارتباط بالحياة العربية ، بيئتها وناسها .

(١) كارل هينرش بكر : تراث الأوائل فى الشرق والغرب ، ضمن دراسات لكبار المستشرقين نشرت بعنوان « التراث اليونانى فى الحضارة الاسلامية » ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوى ، الطبعة الثانية ، مكتبة النهضة سنة ١٩٤٦ ، ص ١٦ .

(٢) Gustave E. von Grunbaum : Growth and Structure of Arabic Poetry A.D. 500—1000, (The Arab Heritage), p. 122.

وإذا كان تأثر الأوزان الشعرية العربية بالفارسية موضع احتمال لا تأكيد فإن « بعض عناصر الفن العربى فى الشمال ، بخاصة فى الزخرفة والأختام هى بلا جدال من أصل عراقى »[1] — كما يؤكد دلافيدا . ودلافيدا هو أول باحث نصادفه يرد الزخرفة العربية إلى أصل عراقى (ميزوبوتامى) ؛ فقد رأينا الدعوى تتكرر دائما للبحث عن الأصول الهيلينية فى فن الزخرفة العربى .

وقد رأينا الشرقيين يلاحظون أثر أرسطو فى الشعر على أساس التشابه بين بعض المفهومات التى وردت فى هذا الكتاب وتلك التى سادت عند العرب . وإذا كان التشابه كما قلنا يهون من شأن هذا التأثير فإن جرونباوم يقطع بهذا التأثير عند ما يلاحظ أن التعريفات المختلفة التى قدمها علماء العرب للاستعارة كلها ترجمة تختلف فى حريتها قلة وكثرة لما سبق أن قدمه أرسطو فى بويطيقاه . ويقول: « إن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه إنما هو ترديد لتمييز الإغريق بين υετδφοά وبين εἰκών »[2]

وخلاصة رأى هؤلاء المستشرقين إذن :

١ — أن الثقافة الهيلينية كان لها أثر عام على الحضارة العربية .

٢ — أن الروح الهيلينية شاعت فى الأدب العربى الناشىء ، ولم تكن الروح البدوية إلا عاملا من العوامل المؤثرة فى هذا الأدب .

٣ — أن هناك احتمال مؤثرات فارسية فى الأوزان الشعرية ، وعراقية فى فن الزخرفة العربى .

٤ — أن المفهومات الأدبية التى تحدث فيها العلماء العرب مأخوذة عن اليونانية بخاصة عن كتاب الشعر لأرسطو .

---

(١) Giorgio Levi Della Vida: Preislamic Arabia (The Arab Heritage), pp 30—31.

(٢) G.E. von Grunbaum: A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism, p. 6.

ويهمنا أن نسجل هنا أن هؤلاء الشرقيين والمستشرقين — عدا جرونباوم فى مسألة الأوزان — يتحدثون عن مؤثرات وردت بعد الإسلام . والأدب العربى — أو على الأصح الشعر — لم يتكون ولم تتكون مثله الفنية بعد الإسلام بل تم له كل ذلك قبل الاسلام ، قبل أن تدخل مصر والشام والعراق بما فيها من ثقافات هيلينية وغير هيلينية فى الإمبراطورية الإسلامية ، وقبل عصر الترجمة بكثير . قد يقال إن الفكر العربى تكون بعد الاسلام ، وعندئذ يمكن البحث عن مكوناته الداخلية والخارجية . أما فى حالة الشعر فمن الصعب تقرير ذلك . وهذه طائفة من الشرقيين والمستشرقين كذلك تقف معارضة للطائفة السابقة فى القول بالمؤثرات الخارجية .

فالدكتور أحمد ضيف يذهب إلى أن « النقد الأدبى عند العرب . . بعيد عن كل فكرة أجنبية وعن كل أثر خارجى . وليس الغرض منه تقويم حركة العقول والأفكار بل شرح الشعر العربى وتقرير طريقة الشعر الجاهلى لتكون نموذجاً ومنهجاً للشعراء . وقد سار النقاد فى هذا الطريق بعزم صادق ، وكلهم أنصار الطريقة العربية القديمة[1] . فالنقد الأدبى عند العرب كان ينعطف على الماضى دائماء . هذه حقيقة يقررها بسهولة كل من اتصل بالنقد العربى [2] . وهو فى انعطافه على الماضى يشتق مفهوماته من طبيعة المادة التى اتصل بها وهى الشعر القديم ، ذلك الشعر الذى قلنا أنه كان قد نضج منذ القرن الخامس الميلادى على أقل تقدير . ولكن ما شأن المفهومات الطارئة والترجمة حقيقة واقعة ، وكتاب أرسطو فى الشعر قد لخص وعرض كما رأينا ؟ يجيب على ذلك الدكتور عبد الرحمن بدوى فيقول : « . . . لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التى وضعها الفارابى وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل فى أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا فى عصر النهضة ، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو فى إخصاب الفكر

(١) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٥٨ .

(٢) راجع مثلا طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٢ .

العربى[1] . وهذا هو الفرض الذى افترضناه ، وهو أن الترجمات ربما أفادت فى تكوين الفكر العربى بعد الإسلام ، أما ميدان التعبير الفنى فلعله لم يفد منه شيئا .

وحينما كان المستشرق كراتشكوفسكى بسبيل كشف المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تكون قد أثرت فى وضع ابن المعتز علم البديع راح يبحث فى احتمال أن تكون هناك مؤثرات هندية وفارسية ، فلما لم يجد شيئا من ذلك راح يبحث المؤثرات اليونانية ، وبصفة خاصة أثر كتاب الشعر لأرسطو . وهنا وجد الموقف دقيقا ، ولكنه بدراسته للنصوص العربية لم يجد مايثبت به الأثر ، وإن كان لم يجرؤ على القطع بهذا الرأى[2] .

ويذهب إجر إلى أن « الشرقيين وقد شغفوا بالاطلاع على الفلسفة الإغريقية راحوا يشتغلون بترجمة بعض مؤلفات منها ، ولكنهم صنعوا ذلك بصفة خاصة من وجهة نظر الدوافع العامة للعلم ، دون اهتمام كبير بعلاقاتها بالبلاغة والشعر[3] » . وهذا تأكيد جديد لما سبق أن افترضناه وأيدته استنتاجات الدكتور بدوى ، وهو أن ترجمة الشعر والخطابة لأرسطو لم تتطلبها الحياة الأدبية بل دفعت إليها الحاجة العلمية ، فلم يكن هذان الكتابان إلا مؤلفين لأرسطو يترجمان ضمن ما يترجم له ولغيره من الفلاسفة والأطباء والرياضيين والإغريق من مؤلفات .

وفيما يختص بدعوى الروح الهيلينية وأثرها فى الأدب أو الفن العربى بصفة عامة نجد إجر يرد عليها بقوله : « فى ميدان الفنون الجميلة نجد المسيحية مشبعة تماما بالروح الهلينية ، أما الإسلام ، وقد جاء بعد انتشار الديانة المسيحية ، فلم ينقل إلينا مذاهب أدبية عن الهلينية . وكذلك الأمر

(١) عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطو طاليس ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣ ص ٥٦ من المقدمة .

(٢) اجناتيوس كراتشكوفسكى : مقدمة « كتاب البديع » ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٢٠١

(٣) Egger E.: Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs, p. 554.

- كما يظهر بعد ذلك بكثير - عند ما حاول ترجمتها ؛ فإنه أنكرها وغيرها إلى معان عكسية أشد ما تكون غرابة . وكذلك الأمر فى فن الخطابة ، فرغم قوة الخيال العربى فى هذا النوع فقد ظل بعيداً عن القواعد والاستعمالات المألوفة عند خطباء الإغريق[1] . فكأن الهيلينية لم تؤثر فى الحياة الأدبية عند العرب لا قبل الإسلام ولا بعده .

وجرونباوم - الذى حدثنا من قبل عن احتمال تأثر أوزان الشعر العربى بالأوزان الفارسية القديمة - يلمس بنفسه حقيقة أن الثقافة الفنية التى ترجمت عن اليونانية لم تتفاعل مع الذوق والأدب العربى ولكنها كانت علماً يدرس ضمن العلم الإسلامى فحسب ، أى أنها لم تدرس إلا للدافع العلمى فقط كما قال إجر . يتضح ذلك من قوله : « لقد تعاون فقه اللغة والحاجة إلى الكاتب ، ومحاولات علماء الدين لبيان الإعجاز الفنى للقرآن ، وأخيراً الاهتمام الأصيل بطبيعة الشعر وبنائه ، تعاونت على إلهام دارسى نظرية الأدب الأوائل كالجاحظ (ت ٨٦٩ م) والمبرد (ت ٨٩٨ م) وابن المعتز وقدامة بن جعفر (ت ٩٢٢ م) ؛ ففى حين لم يزد الكاتبان الأولان أكثر من العرض المتقن للنقد الصادق نصف الشعبى ونصف العلمى الذى كان سائداً بين العرب منذ قرون ، فإن الكاتبين الآخرين يجب أن يوثق فى تزعمهما الدراسة المنهجية لصور التعبير. وقد فشلت محاولة قدامة فى أن ينقل الفكر البلاغى الإغريقى إلى النظرية العربية، ويفقد التأثير الإغريقى قوته فى خلال مائة عام من وفاته، ولكن البلاغة ونظرية الأدب بقيتا دائماً جزئين مكملين للعلم الإسلامى[2] .

ولعل من الطبيعى الآن وقد عرضنا صورة لطرفى القضية بين المحدثين من شرقيين ومستشرقين أن نرجع إلى القدامى أنفسهم موضوع النزاع نستجلى الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة . وإذا

---

(١) Egger; op. cit., p.p. 569—70.

(٢) G.E. von Grunbaum: Growth and Structure of Arabic Poetry..., (The Arab Heritage), p. 135.

نحن وقفنا عند ناقد كالآمدى فإننا نجده ينكر على المتكلمين والعلماء الذين أفادوا من الثقافة الطارئه تدخلهم فى ميدان الأدب ، ومحاولتهم نقل هذه الثقافة إلى هذا الميدان . ها هو ذا يوجه الكلام إلى من يريد تعاطى صنعة النقد الأدبى فيقول : « لعلك — أكرمك الله — اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق ، وجملا من الكلام أو الجدال ، أو علمت أبوابا من الحلال والحرام ، . . . وأنك لما أخذت بطرف نوع من هذه الأنواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية ، فتوحدت فيه وميزت ، ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجرى ذلك المجرى ، وأنك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت فيه وكشفت عن معانيه . هيهات لقد ظننت باطلا ، ورمت عسيرا »[1] . وكأن الآمدى — وهو ناقد من الطراز الأول عند العرب — لا يجد فى المنطق وتقسيماته والجدال والكلام سبيلا إلى النقد الأدبى ، وكأنه لا يأخذ نفسه — فى نقده — بها . ومعروف أن الآمدى من نقاد القرن الرابع ، أى بعد أن كانت العلوم العربية قد بدأت تستقر ، وبعد أن كان كتاب الشعر قد ترجم إلى العربية . ولكننا نلمس فى حديثه هذه الحملة التى يحملها على المناطقة والمتكلمين ، كما نفهم تنكره لما عندهم من علم لا يغنى فتيلا فى ميدان النقد الأدبى .

وإذا قلنا إن الأدباء أنفسهم وقد عاشوا فى بيئة علمية كهذه لا بد أن يكونوا قد تأثروا بما حولهم وما ينقل إليهم من مفهومات أدبية أو فلسفية ، فإن ابن الأثير يقف ضد هذا القول موقفا صريحا حين يقول : « اعلم أن المعانى الخطابية قد حصرت أصولها ، وأول من تكلم فى ذلك حكماء اليونان . غير أن ذلك الحصر كلى لا جزئى . ومحال أن تحصر جزئيات المعانى وما يتفرع عليها من التفريعات التى لانهاية لها . لا جرم أن هذا الحصر لايستفيد بمعرفته صاحب هذا العلم ولا يفتقر إليه ؛ فإن البدوى البادى راعى الإبل

---

(٣) الآمدى : الموازنة ، ص ١٧٠ .

ما كان يمر شيء من ذلك بفهمه ، ولا يخطر بباله ، ومع هذا فإنه كان يأتى بالسحر الحلال إن قال شعراً أو تكلم نثراً . . . . فإن قلت إن هؤلاء [يعنى المحدثين من الشعراء] وقفوا على ما ذكره علماء اليونان وتعلموا منه ، قلت لك فى الجواب : هذا شيء لم يكن ، ولا علم أبو نواس شيئا منه ولا مسلم ابن الوليد ولا أبو تمام ولا البحترى ولا أبو الطيب المتنبى ولا غيرهم . وكذلك جرى الحكم فى أهل الكتابة كعبد الحميد وابن العميد والصابى وغيرهم. فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك فى الجواب : هذا باطل بى أنا فإنى لم أعلم شيئا مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته»[1] .

هذا النص فى الواقع غاية فى الدلالة والخطورة ؛ ففيه يقرر ابن الأثير أن اليونان هم أول من تكلم فى المعانى الخطابية ، ولكن العرب ، القدامى منهم والمحدثين ، لم يعرفوا شيئا من كلامهم ، ومع ذلك قال خطيبهم ، وأنشد شاعرهم ، وكتب ناقدهم . وابن الأثير الذى ينفى نفيا قاطعا أن يكون قد عرف شيئا مما ذكره العلماء اليونان يصح أن نقول فى شأن كتابه « المثل السائر » إنه خلاصة وافية للنقد العربى فى عهوده المختلفة ، بمعنى أننا لو أردنا أن نستغنى بكتاب عن كل ما كتب فى النقد العربى حتى عصره لكان ذلك كتاب ابن الأثير ، وهذا الكتاب الذى يمكن أن يغنينا عما سواه يدعى صاحبه أنه لم يصب شيئا من حكماء اليونان وعلمهم . وقد ذكر ابن الأثير المتنبى فيمن ذكر من الشعراء ، وأنكر أن يكون هذا قد أفاد كذلك شيئا من حكمة اليونان . ونحن نعرف أن للحاتمى رسالة حاول فيها أن يرجع عدداً هائلا من حكمة المتنبى إلى عبارات مأثورة عن أرسطو[2] . ومهما قيل فى شأن مصدر هذه الحكمة عند المتنبى فالذى لا شك فيه أنه لم يتأثر فنيا بمؤثر أجنبى ، إذ الحكمة قديمة

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ص ١٨٦ .

(٢) هذه الرسالة منشورة ضمن مجموعة « التحفة البهية » .

فى الشعر العربى هى والمثل على سواء ، وهى طبيعية فى هذا الشعر على أساس من فكرة بنية القصيدة ؛ ففى مجال الحديث عن الفن لا يمكن أن يقال إن المتنبى مَعْلَم من معالم التطور الفنى ؛ فالقصيدة عنده هى القصيدة من يوم وجدت ، والمفهومات الأدبية التى تتمثل فيها هى المفهومات التى تمثلت منذ وجدت هذه القصيدة . أما الشعراء الآخرون فهم — عدا البحترى — الذين يعدون مجددين . وكل ما عندهم من جديد هو حفلهم بالصنعة ومبالغتهم فيها حتى صاروا إلى التكلف . ولكن هذه الصنعة قديمة ، والشعر المصنوع يعرفه العصر الجاهلى بصورة ما ، ولكنه كان « من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره ، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف »[1] . فكأن الصنعة قديمة لم تدخل الشعر على يد أولئك الشعراء العباسيين ، وكل ما صنعه هؤلاء أنهم انتبهوا لعناصر الصنعة فعنوا بها عن قصد . ومعنى هذا أنهم لم يتأثروا (كما يدعى ابن الأثير) بمفهومات فنية طارئة .

وإلى هنا نحسب أن القضية قد عرضت من جميع أطرافها ، ويبقى أن نحدد موقفنا من آراء هؤلاء القدامى والمحدثين ، الشرقيين والمستشرقين ، فيما إذا كانت المؤثرات الخارجية قد قامت بدور ما فى تكييف الأدب والنقد الأدبى عند العرب . وواضح أننا بسبيل خطورة فى تحديد هذا الموقف ، ولكننا سنحدده من المادة ذاتها التى عرضناها فى هذا الفصل وفيما مضى من فصول .

وقد سبق أن انتهينا إلى القول بضرورة التفاعل بين النشاط الفكرى والفنى فى العصور المتأخرة ، وإن كنا لم نذهب إلى القول بتأثير واحد منهما فى الآخر تأثيراً مباشراً[2] . ورأينا كذلك ظلا لنظرية « المحاكاة » كما نعرفها

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ط ١ ، ج ١ ، ص ٨٣ .

(٢) راجع الباب الثانى ، الفصل الأول من هذا الكتاب .

عند اليونان ،وكذلك بعض الأفكار الأفلوطينية فى النفس والطبيعة ، ينتشر فى فهم أبى سليمان — كما يعرضه أبو حيان — للجمال الطبيعى والجمال المصنوع [١] . وقلنا كذلك إن هؤلاء العلماء لم يكونوا يقننون للأدباء . وصحيفة بشر بن المعتمر ليست قوانين للأدب وإنما هى حشد من النصائح التى يسديها الكاتب لمن يشدو صناعة الشعر . ولكن النظرية الجمالية نوقشت بين هؤلاء العلماء واتخذوا فيها موقفا يتفق تماما مع موقف النقاد ؛ فقد اتفق الجميع على الجمال الحسى الشكلى ، وتمثل هذا الفهم فى إنتاج الأدباء أنفسهم حينما عنوا فى أدبهم بالقيم التعبيرية الشكلية . ومن ثم لا يمكن القول إن التأثير كان مباشراً بين الأفكار المستوردة والاتجاه المحلى . على أنه إن كان هناك تأثير غير مباشر فإنه لا يمكن أن يكون قد حدث إلا فى وقت متأخر ؛ فكتاب الشعر لأرسطو لم يترجم إلا فى النصف الأول من القرن الرابع (بين ٣٢٠ . ٣٣٠ ﻫ)[٢] ، وهى ترجمة أبى بشر متى بن يونس . أما ترجمة ابن رشد فقد جاءت بعد ذلك بقرنين ، أى فى القرن السادس الهجرى .

وقد سبق أن ذكرنا ما لحق هذه الملخصات من تشويه جاء نتيجة لمحاولة تكييف هذه المادة الأجنبية على الأدب العربى مع هذا الأدب ، وكأن التصورات العربية هى التي انتقلت إلى هذه الملخصات لا أنها تأثرت بها . ولكن ربما حدث ذلك التشويه فى المفهومات الكبرى كالكوميدى والتراجيدى اللذين لم يكن لهما رصيد فى هذا الأدب ، أما المفهومات الجزئية فإننا نجد تشابهاً كبيرا بينها عند ارسطو وعند العرب . وقد رأينا من يشير إلى ان تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه هو ما نجده عند اليونان . ونستطيع أن نضيف هنا من تشابه التناول بين العرب واليونان لبعض المفهومات الأدبية الجزئية الكلام عن التعقيد فى الأسلوب وعن الغموض . وقد كان

---

(١) راجع الباب الثانى ، الفصل الأول من هذا البحث .

(٢) أنظر إجر Egger نفس المصدر ص ٥٥٦ .

التعقيد من الخصائص التى عرفت لفن أبى تمام . وكان سبب هذا التعقيد فى شعره استعاراته التى كانت تقوم على علاقات بعيدة (أخدع الدهر) .
هذا ما عرفه العرب . ويكاد يكون هذا المفهوم هو بعينه ما نقرؤه عند أرسطو فى حديثه عن الأسلوب الملغز riddle والأسلوب غير المفهوم ؛ فالإلغاز والتعقيد يحدث عندما يتكون الأسلوب من استعارات ، أما غير المفهوم فهو الأسلوب الذى يستخدم ألفاظا غريبة أو نادرة . ويقول أرسطو : « إن حقيقة التعقيد هو التعبير عن حقائق ثابته مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها . وهذا لا يمكن أن يحدث فى أى نظام لألفاظ عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة . . . . وأما الأسلوب غير المفهوم فهو الذى يتركب من ألفاظ غريبة (أو نادرة) »[1] .

وإذا كان من الذائع أن مشكلة التعقيد قد ثارت من جانب المناهضين لفن أبى تمام لأنه بذلك يخرج على القواعد التى سميت عمود الشعر ؛ فقد كان طبيعيا أن يشتمل هذا العمود على هاتين القاعدتين : حسن الاستعارة والوضوح . ولكن هل معنى هذا أن مجموعة قواعد عمود الشعر قد أخذت عن أرسطو ؟ إن التشابه لا يقتصر على هذين المفهومين ، ولا على التفريق بين التشبيه والاستعارة الذى دل عليه جرونباوم ، بل نستطيع أن نجد مفهومات أخرى يتضح فيها التشابه بين التناول العربى والتناول الأرسطى . فقد قام أرسطو بدراسة صوتية خفيفة فى بويطيقاه للحروف والمقاطع (وقد يمكن الوقوف معه فى ذلك عند الخفاجى فى كتابه « سر الفصاحة ») ثم مال بالحديث على علم العروض . وبعد أن درس عناصر الجملة كالاسم والفعل وغيرها ، وعرّف كل عنصر تعريفا يقرب فى كثير من التعريف الذى نجده عند نحاة العرب ، وجره ذلك الى الحديث عن الاستعارة فقسمها أنواعا بصورة قد نجد لها شبيها عند علماء البلاغه العرب ، بعد كل ذلك

(١) S. H. Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art ; With a Critical Text and Translation of the Poetics, p. 83.

أخذ فى الحديث عن الأسلوب فقال : « إن كمال الأسلوب أن يكون واضحا دون إسفاف[1] » ، وهذا مفهوم عام عند البيانيين العرب ، ولكن أرسطو حريص - والبيانيون العرب مثله فى هذا الحرص - على أن يتطلب فى الأسلوب فى الوقت نفسه الرفعة والسمو . ووقفة عند عمود الشعر العربى تقدم لنا هذا المفهوم . وليس هذا فحسب . بل نجد أرسطو يتكلم فى مسألة وقف عندها العلماء العرب وتشابهت وجهة نظرهم فيها معه ، وهى مسألة اختيار الأوزان الشعرية . فأرسطو يربط بين الأوزان والأنواع الأدبية ، فإذا كانت هذه الأنواع تقلد الطبيعة فى صورة أو أخرى فإن « الطبيعة ذاتها تحدد اختيار الوزن المناسب[2] » . والنقاد العرب كانوا يسمون ذلك فى عمود الشعر : تخير لذيذ الوزن . ومحاولة الخليل فى الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان معروفة . وربما كان هذا موضوعا لدراسة جمالية مستقلة ، ولكن الخليل حين يقرر هذه الحقيقة فإنه يصل إليها نتيجة لعملية استقرائية لا نتيجة دراسة فنية لخصائص هذه الأوزان ، وعلاقتها بالأنواع أو الأغراض الشعرية التى ارتبطت بها .

وهكذا يمكن أن يكشف البحث عن كثير من أوجه التشابه فى المسائل المثارة وطريقة تناولها بين أرسطو والعلماء العرب . ولكنها مسائل جزئية فى أغلب الأحوال ، وقليلا ما تكون المسألة المثارة كلية (الجمال فى الطبيعة والجمال المصنوع) . فهل يقضى هذا التشابه فى المسائل الجزئية بالقول بتأثير أرسطو فى المفهومات الأدبية الجزئية التى كانت ذائعة بين العرب ؟

يبدو أنه من الصعب - حتى الآن على الأقل - القطع بأنه كان لأرسطو دور إيجابى فى توجيه المفهومات النقدية عند العرب ، لأن النقد العربى كان يشتق - كما هو الطبيعى - من الأدب العربى ذاته ، ولم يكن فى يوم من

---

(١) Butcher : op. cit., p. 81.

(٢) Ibid, p. 93

الأيام يتقدمه خطوة ويأخذ بيده إلى طريق جديدة ، بل كان — كما قررنا — تابعاً له على الدوام . والقواعد التى رأيناها تتشابه مع ما قال به أرسطو هى قواعد عمود الشعر الذى هو بمثابة التقاليد الفنية الثابتة فى الأدب العربى منذ العصر الجاهلى ولا يمكن أن يقال إن الشعر الجاهلى فى بنائه وأسلوبه وتقاليده الفنية كان متأثراً بمفهومات أرسطية . وقد سبق أن عرفنا أن الصنعة قديمة فى الشعر العربى ترجع إلى العصر الجاهلى ، كما قرر ابن المعتز واضع علم البديع أن هذا البديع كان معروفا منذ ذلك العصر ، وأن مهمة ابن المعتز كانت هى أن يضع أسماء يحدد بها عناصر هذه الصنعة البديعية . ولذلك رأينا الجاحظ يجهل تماما مفهوم البديع حين يطلقه على الأمثال لأنه سابق لابن المعتز . وابن رشيق يحدثنا عن جهل القدماء بأسماء هذه العناصر البديعية التى أطلقها ابن المعتز كالجناس مثلا[1] ؛ فالعجاج فى حديث بينه وبين ابنه رؤبة يسمى الجناس عطف الرجز .

ولم يكن أرسطو وحده هو الذى كتب فى البلاغة والنقد حتى نبحث فى احتمال تأثيره على البيان العربى ؛ فهناك بلوتارك ، « وله كتابان عن نظام الألفاظ Sur l' Arrangement des Mots (وهو موضوع سبق أن عالجه دينيس الهليكارناسى Denys d' Halicarnasse) . . ولكنه لم يبق من هذه الكتب إلا عناوينها[2] » . ونحن نعرف أن البيان العربى لم يحتفل بمشكلة نقدية احتفاله بمشكلة النظم . ومعروف أن البحث الجمالى لإعجاز القرآن هو الذى جر إلى هذه المشكلة . وظلت نظرية النظم تتطور حتى وجدنا عبد القاهر الجرجانى يعطيها أهمية خاصة بدراسته النفسية لها وربطها بفكرة المعانى النحوية . والذى يقرأ فى كتاب إجر ما نقله عن كتاب بلوتاك « عن الجليل » يلمس التطابق العام بين فكرة بلوتارك فى نظم الألفاظ وفكرة الجرجانى . يقول إجر : « أنظر فيما يلى كيف أرجع الآثار القوية للصورة النحوية

(١) ابن رشيق « العمدة » ج ١ ص ٢٢٧ .

(٢) Egger ; op. cit., p. 427

إلى الحركة الطبيعية للروح التي حركتها العاطفة إن التقديم والتأخير[1] هو تغيير النظام العادى للكلمات والأفكار، ذلك الذى يشبه الطابع المعبر عن الصراع وعن العاطفة. وفى الحق إن الغضب والفزع والسخط والغيرة وكل العواطف الأخرى كذلك (لأنه يوجد كثير منها لا نستطيع أن نحصيه هنا) كلها تخرج النفس عن طورها. وكذلك فإننا بعد أن نضع فكرة نمضى وكأننا نقفز إلى أفكار أخرى، وندخل أشياء أخرى فى الوسط لنعود مرة ثانية إلى الفكرة الأولى، ونغير ألف مرة مختلفة - تحت إلحاح المعانى المختلفة التى تتجاذبنا بسبب العاطفة - من النظام والتسلسل الطبيعى للكلمات والأفكار، وكذلك لا تستطيع اللغة عند أغلبية الكتاب بالتقديم والتأخير أن تقلد عمل الطبيعة. ويكون الفن كاملا عندما يمتزج بالطبيعة. والطبيعة - بدورها - لا تنجح مطلقا أكثر من نجاحها عند ما تتضمن فناً فى خبيئتها ...»[2] ثم يأخذ عبارة ويحللها مبيناً نظام الألفاظ فيها والسبب الذى من أجله تأخرت بعض الألفاظ وتقدم غيرها. وكل ذلك قريب جداً من مبحث التقديم والتأخير عند العرب. ويوم يخرج إلى الناس كتاب «المناهج الأدبية»[3] لحازم القرطاجنى سيكون هناك ميدان أوسع ومادة وفيرة لالتماس وجوه جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التى تنوولت عند اليونان وعند العرب وطريقة تناولها. ولكن هل ترجم كتاب بلوتاوك «عن الجليل»؟ (كان ينسب هذا الكتاب للونجين»[4]. وهل قرأ الجرجانى هذه الترجمة حتى نقول بتأثره فى فكرته فى النظم والمعانى النحوية بمفهومات خارجية منقولة؟

---

(١) Hyperbate.

(٢) Egger : op. cit. pp. 434 — 5.

(٣) كتاب ثمين مخطوط فى مجلد كبير بدار الكتب.

(٤) صحح هذا الوضع ڤوشيه Vaucher سنة ١٨٥٤. راجع اجر Egger ص ٤٢٦

ما يزال البحث فى هذه المسألة يحتاج إلى عمل كثير ومادة أوفر . وقد حاولنا فيما مضى أن نقدم قدراً من المسائل التى يمكن أن يبحث فيها عن مؤثرات خارجية . وتظل الحقيقة بعد كل بحث أن الميدان الأدبى لم يتأثر فى جوهرياته عند العرب بمؤثرات خارجية ، فكل الاعتبارات الخاصة ببناء القصيدة ، والتقاليد الفنية التى تلخص لنا قواعد الصناعة الأدبية ، كلها نابعة من طبيعة الأدب القديم الذى لم نجد باحثاً واحداً يحاول أن يبحث عن إمكان وجود مؤثرات خارجية أثرت فيه (عدا جرونباوم فى مسألة الأوزان) . أما عناصر الصناعة أو أدواتها فقد بدأت تأخذ أسماء بعينها رغبة من البيانيين فى حصر هذه الأدوات رغم كثرتها . وكثيراً ما اختلف هؤلاء البيانيون حول الاسم الذى يطلقونه على أداة من هذه الأدوات (الطباق والأنواع الداخلة تحت الجناس وغيرها) والاختلاف فى الاسم معناه أنهم هم الذين كانوا يخترعون هذه الأسماء . وابن المعتز واضع علم البديع يؤكد هذه الفكرة حين يقرر أنه وضع أسماء للعناصر القديمة التى عرفت فى صناعة الشعر منذ العصر الجاهلى ولم تكن لها أسماء بل كانت تمارس ممارسة عملية . فكل ما حدث إذن هو أن هذه الممارسة العملية القديمة قد وصفت عند البيانيين ، واستلزم هذا الوصف اصطلاحات يمكن أن تسهل تداول الأفكار بين من لا يمارسون صناعة الشعر ممارسة عملية ، فظهرت بذلك كل الاصطلاحات البيانية التى تساعد النقاد من جهة على الحكم على الأعمال الأدبية ، كما تساعد معلمى الأدب على تفهيم التلاميذ عناصر الصناعة من جهة أخرى . فالتشابه الذى نجده إذن بين تناول الجزئيات عند اليونان وعند العرب لا يقطع بتأثير المفهومات الأدبية الجزئية اليونانية فى العربية ، فقد يكون التشابه نتيجة للتطور الطبيعى فى الفكرة النقدية الواحدة عند اليونان وعند العرب .

ومن كل ما مضى يتضح أننا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابى واضح فى ميدان الأدب العربى وبالتالى فى ميدان النقد ، بخاصة

فى المشكلات الكبرى الجوهرية الخاصة بهذا الأدب والنقد ، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك آثار غير مباشرة فى بعض المشكلات الجزئية التى وقف عندها البيانيون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية . تبدأ مظاهر ذلك عند قدامة بن جعفر ، ثم تفتر فى القرن الرابع ، ثم تعود للظهور حتى تتسلمها المدرسة الفلسفية ، مدرسة السكاكى ، فيما بعد ، فإذا بنا نجد أنفسنا أمام علم هائل من العلوم العربية ، ولكنه لم يكن علماً يصلح للتفاعل مع الحياة .

الفصل الثانى

المجتمع واللغة

١ — المجتمع

« إن عادات كل شعب تقدم فى
كل بلد ذوقا خاصا » ڤلتير

تقدمة :

ليس غريباً أن نلجأ إلى المجتمع نبحث فيه عن كل ما يستطيع أن يمدنا به من تفسيرات لأوضاع وظواهر فنية بخاصة فى الفن القولى الذى يستخدم اللغة أداة للتعبير . ومعروف أن اللغة ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، وأن النشاط اللغوى يتوازى دائماً مع النشاط الاجتماعى ؛ فالمجتمع بشتى ألوان النشاط فيه يترك كثيراً من الانطباعات التى يمكن تمثلها فى النشاط الفنى كذلك . وإذا كان من المقرر أن المجتمعات فى تطور دائم ، لا يكاد يستقر مجتمع على وضع فترة طويلة من الزمن ، فكذلك يكون الشأن فيما يختص بالنشاط الفنى ، لا يتصور أن تستقر الأوضاع فيه إلا بمقدار ما تستقر الأوضاع الاجتماعية . (حين نذكر الأوضاع الاجتماعية نقصد إلى كل مكونات المجتمع من عادات وأخلاق وديانة وثقافة وسياسة واقتصاد .. الخ) . وليس من باب الصدفة أن نجد الثورات دائماً وفترات الاضطراب والقلق والهزات السياسية والاقتصادية تصحبها اعتبارات جديدة فى ميدان الفنون تشيع فيه الحركة والازدهار .

والفنان على صلة دائمة بمجتمعه ، يقدم إليه ما يتساوق مع حاجته ، سواء رضى عنه المجتمع أول الأمر أو واجهه بصرامة . وخضوع الشاعر

لمجتمعه حقيقة لمسها أكبر الشعراء أنفسهم ، فعرفوا أنهم لاشيء بدون المجتمع.

يقول جوته فى بعض شعره :

«ماذا أكون بدونك

يا صديق الشعب[1] » .

وفى خطاب من الشاعر جورج مردث G. Meredith إلى أحد أصدقائه يكتب مردث أنه علق كل شعره فى مسمار ، ويقول: « والحق أننى ما دمت خادماً للشعب فإنه يجب على أن أنتظر حتى يأذن سيدى قبل أن آخذ فى الغناء بنشاط[2] » . ولكن هل معنى هذا أن المجتمع هو الذى يفرض على الفنان اللون الذى يرتاح إليه ، ومن ثم تكون الاعتبارات الفنية مصدرها المجتمع لا الفنان ؟ لو صح هذا لما كان للفنان دور إيجابى فى المجتمع ، لأنه يربط نفسه دائماً بالاعتبارات السائدة فى هذا المجتمع . وصحيح أن هذا الربط وحده سيكفل تطور هذا الفن ، لأن المجتمع لا بد أن يتطور ، فيتطور الفن بتطوره . ولكن ألا يمكن أن تكون هذه القضية معكوسة ، فتكون مهمة الفن هى التطور بالحياة ، هى الإمداد الدائب لعوامل التطور المستمرة فى المجتمع ؟

والقضية وعكسها يصوران موقفين متعارضين فى تصور علاقة الفن بالمجتمع ؛ ذلك أن القضية تجعل المجتمع هو مصدر الاعتبارات الفنية ، يفرضها على الفنان ويأخذه بها فى نقده ، والعكس يجعل من الفنان شخصاً له كيانه وله فرديته ، وهو مصدر كل الاعتبارات الفنية لأنه هو الذى يبتكر دائماً ويشق الطريق .

ولكن يبدو أن أحد الموقفين ليس موفقاً على طول الخط ، لأننا لا نستطيع أن ننكر تأثر الفنان بمجتمعه . ويبدوا أن العمل الفنى — كل عمل

---

(١) L.L. Schücking : The Sociology of Literary Taste, p. 39.

(٢) المرجع السابق ٤٠ .

فنى أصيل ناجح فى المجتمع — يجمع بين الطرفين ، فهو « يأتلف من نوعين من القيم ، وهى قيم جوهرية فى ذاتها ، ولكنها متفرقة فى مجموع الأثر . فمن ناحية نلاحظ القيم الموضوعية ، وهى التى لا علاقة لها بإرادة الفنان ، وإنما بمقتضيات العصر والتزامات الحياة ، ومن ناحية أخرى نجد القيم الذاتية البحتة ، وهى التى تتصل أوثق الاتصال بالفرد نفسه »[1] . فالعمل الفنى الواحد ينقل إلينا دائماً قيماً اجتماعية هى تلك التى تتصل بالاعتبارات الفنية من وجهة نظر المجتمع ، كما ينقل إلينا قيماً فردية خاصة بوجهة نظر الفنان ذاته . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن هناك ما يشبه التقاليد الفنية العامة فى كل مجتمع من المجتمعات . ومن خلال هذه التقاليد وفى أثنائها تبرز شخصية الفنان بما هو فرد متميز النظرة ، ممتاز الخبرة . وليس للفنان أن يمس هذه التقاليد فيفقد عمله قيمته الاجتماعية ، لأن تطور التقاليد رهن دائماً بتطور المجتمع ذاته .

ولا أحسبنى هنا بسبيل دراسة مفصلة لموضوع العلاقة بين الفن والمجتمع ، فقد شغل هذا الموضوع كتباً كاملة عند أمثال دلاكروا ولالو وهربارت ريد . ولكن مهمتنا هنا هى فى أساسها محاولة لتفسير بعض الظواهر الفنية التى سادت فى الأدب العربى واتخذت أساسا لنقده ، على أساس من أوضاع المجتمع العربى وظروفه العامة .

وقد تبين لنا هنا أن دراسة المجتمع لا تقدم لنا تفسيراً كاملا لكل الظواهر الفنية التى تصادفنا فى مجتمع من المجتمعات . لأن قدراً من هذه الظواهر مرجعه فى العادة إلى الفنان ذاته ، وتفسيره لا يأتى إلا من دراسة خاصة للفنانين أنفسهم من حيث هم أفراد لهم مميزاتهم . وإذن فدراسة المجتمع العربى مثلا يمكن أن تفسر لنا قدراً من الظواهر الفنية ، تلك التى كانت بمثابة

---

(١) هيلديه زالوشر : البناء الاجتماعى والتعبير الفنى ، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٨ عدد ٣١ ، إبريل سنة ١٩٤٨ ، ص ٤٠٢ .

التقاليد العامة التى كانت مفروضة من جانب المجتمع على كل أديب أو شاعر ، والتى كان يحاسبه عليها حساباً عسيراً .

وينبغى أن نذكر هنا أن المجتمع العربى لم يقف ليحاسب الشاعر على الجديد الذى أضافه إلى مجموعة الخبرات النفسية السابقة ، وعن أهمية هذا الذى أضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ، ومدى ما فيه من عمق ، ولم يسأله عن أى غاية نفعية ، أخلاقية أو غير أخلاقية ، ولكنه كان يكتفى دائما بالمتعة الخالصة . فلم ينظر المجتمع العربى حين نظر فى الشعر أى نظرة تطورية ولكنه كان ينظر فى الأغلب الأعم نظرة فنية صرفة ، كانت نظرته مرتبطة بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية . فهذه الاعتبارات والتقاليد هى التى أثرت فى الأدب العربى ، وكان الخروج عليها بمثابة الخروج على أوضاع المجتمع ذاته ، ومن ثم كانت أساساً قوياً من أسس النقد العربى .

بيد أن هناك مشكلتين تتفرعان من قضية كبرى هى أننا تحدثنا دائما عن الأسس الجمالية فى النقد العربى دون أن نحدد عصراً بذاته كما هو المألوف فى دراساتنا الأدبيه ؛ فقد نتج عن ذلك : (أولا) أن عدم تحديد عصر بذاته معناه أننا سنعاصر المجتمع العربى منذ العصر الجاهلى ونتابعه فى تطورة بعد الإسلام . ولا شك أن المجتمع العربى قد تطور تطوراً ملحوظاً فى ذلك العصر والعصور الإسلامية . وهذا يكفى لأن يخلق صعوبة تحول فيما يبدو دون دراستنا ، وهى أننا قد لا نجد تقاليد ثابتة ، واعتبارات فنية عامة يأخذ بها المجتمع الشعراء ، ويأخذ الشعراء بها أنفسهم ، على أساس أن التقاليد والاعتبارات الفنية تتطور — كما رأينا — بتطور المجتمع . فإذا كان المجتمع العربى قد تطور فى هذه العصور فلا بد أن تكون تلك التقاليد والاعتبارات قد تطورت. (الثانية): أن الأدب العربى لم يقتصر بعد الإسلام على شبه الجزيرة العربية ، بل امتد إلى بلدان الشرق والغرب ، فدخل بذلك فى مجتمعات مختلفة فى جميع مكوناتها . واختلاف هذه المجتمعات يقتضى

أن يكون بينها اختلاف فى الاعتبارات والتقاليد الفنية الخاصة بكل مجتمع . بعبارة أخرى لا بد أن يكون الطابع الفنى لهذه المجتمعات مختلفا . وعندئذ تنشأ الصعوبة من عدم تحديدنا دراسة الأسس الجمالية فى النقد العربى فى مجتمع عربى بذاته .

ولكن يبدو أن هاتين الصعوبتين وهميتان ، لأننا نستطيع فى كثير من الاطمئنان أن نتحدث عن الأسس الجمالية فى النقد العربى دون تحديد عصر أو مجتمع لسببين على الأقل : (الأول) أننا لا نجد ظاهرة فنية كانت تشيع فى الشعر الجاهلى – أى فى شبه الجزيرة قبل الإسلام – قد كفت عن الاستمرار فى الشعر الإسلامى فى عصوره المختلفة. وكذلك لا نكاد نجد ظاهرة فنية فى هذه العصور لم يكن لها أساس فى الشعر القديم . وقواعد الشعر (عمود الشعر) التى حددت فى العصر العباسى كانت مشتقة من الشعر القديم ذاته . (الثانى) أن مادة النقد الأدبى ، سواء منها النقد الشعبى والنقد العلمى (المنهجى الذى ألفت فيه كتب) فى كل عصور الأدب ومجتمعاته ليست بالضخامة التى نتخيلها . وقد قررنا من قبل هذه الحقيقة، وهى أن الأحكام النقدية كانت تتكرر على الألسنة دائماً ، ولا غرابة مطلقاً فى أن نجد لأبى عمرو بن العلاء حكما فى شاعر أو شعر ما يأخذه ابن رشيق فى القرن الخامس أو غيرة لنفسه. والكتب التى ألفت فى النقد ليست بمنجاة من هذه الظاهرة ، فقد كان مؤلفو هذه الكتب ينتهبون سابقيهم انتهاباً، فإذا بنا نقرأ فى هذه الكتب مادة متكررة دائماً . وضربنا مثلا لذلك كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ، فلم يأت بعده مؤلف لم ينقل عنه إلا فى النادر . وقد عنى النقاد بالسرقات الشعرية ، يحصونها ويتتبعونها ويفردون لها باباً فى كتبهم ، ولم يعنوا بالسرقات النقدية . وحتى باب السرقات الشعرية كان بابا منتهبا بينهم . وهذا طبيعى لأنه يوم تحدد السرقات فى كتاب ما يكون من الضرورى أن تتكرر هذه المادة فى الكتب التالية التى ستفرد بابا للسرقات . ويطول بنا الوقوف كثيراً إذا نحن

حاولنا إحصاء ما نسميه « السرقات النقدية » ، ولكننا نستطيع أن نعود إلى تقرير حقيقة أننا نستطيع أن نكتفى لتصور النقد الأدبى كله عند العرب ببضع كتب تحصى على أصابع اليد .

معنى كل هذا أننا لا نكاد نواجه أى صعوبة حين نبحث بخاصة عن الأسس العامة التى تتمثل فى النقد العربى دون تحديد لعصر أو مجتمع بذاته . ومع ذلك فسنفرد مكاناً فيما يلى لإلقاء نظرة على بعض المجتمعات الإسلامية ، لنتبين إلى أى حد كانت هذه المجتعمعات تختلف فى نظرتها إلى الأدب ، وما إذا كان هذا الاختلاف يمس جوهريات الفن الأدبى وتقاليده الراسخة .

١ ــ والبحث عما يمكن يكون للمجتمع العربى بصفة عامة من أثر فى شيوع بعض الظواهر الفنية إنما يتصل بالشكل . فالتقاليد التى يفرضها المجتمع تقاليد لا تنفذ إلى روح الأدب ، بل تقف منه عند مظهره الخارجى . وهى إذا اتصلت بداخله لم تتصل به لتبعث فيه حيوية جديدة ونشاطا جديداً ، بل لتضع له أساساً روحياً مثالياً ما يلبث أن يصير إلى الجمود والبرود . وهذا الأساس نستطيع أن نستكشفه منذ العصر الجاهلى ، حين كان حياً متفاعلا مع المجتمع البدوى ، ثم بعد ذلك ، بعد الإسلام ، حين أصبح تقليداً جامداً لا حياة فيه . لنأخذ توضيحاً لذلك المثل الأعلى الأخلاقى منذ العصر الجاهلى ، وأثر هذا المثل الأعلى فى تكييف بعض تقاليد القصيدة العربية حتى بعد الإسلام . فالبدوى « مثله الأعلى فى الأخلاق تركز فيما سماه (المروءة) ؛ تغنى بها فى شعره وأدبه . ومن الصعب أن تحدها حداً دقيقاً ، ولكن يصح أن تقول : إنها تعتمد على الشجاعة والكرم[1] » .

هذا المثل الأعلى ــ المروءة ــ الذى نبع من بطن الصحراء ، وأخذ البدوى نفسه به أخذاً ، فكانت الشجاعة وكان الكرم ألزم مايلزمه فى مجتمعه البدوى

---

(١) أحمد أمين : فجر الاسلام ط ٥ ، ص ١٠

وبيئته الصحراوية ، قد تجمد ليكون هو الرصيد الخلق لقصيدة المدح العربية لافى العصر الجاهلى وحده بل فى كل عصور الأدب العربي . المروءة — أو الشجاعة والكرم — هى المادة الأخلاقية التىاستمد منها شعر المدح — وهو كثير ضخم — فى الأدب العربى . ولا نكاد نجد شاعراً لا يتخذ المروءة أساساً لمدحته ، فأصبحت بذلك تقليداً عاماً . كل ممدوح لا بد أن يتمثل فيه هذا المثل الأعلى - الشجاعة والكرم . وطبيعى أن يكون الهجاء سلباً لهذا المثل من المهجو والرثاء هو إثبات هذا المثل للمتوفى مع صرف الفعل إلى الماضى كما قالوا . وقد سبق أن وقفنا عند النسيب ورأينا أن الشاعر الجاهلى لم ينظر — حين شبب — إلى محبوبته بل تمثل فيها المثل الأعلى الحسى للمرأة ، فكانت كل محبوبة صورة لهذا المثال ، تماماً كما كان كل ممدوح صورة لمثال المروءة .

هذه المثل التى انفعل بها الشاعر الجاهلي هى بعينها المثل التى نصادفها عند الشعراء فيما بعد . لم تتغير بمضى الزمن ، ولا باختلاف المجتمعات . وثبات هذه المثل وتكرارها أفقدها حيويتها ووقعها الذىكان الشاعر الجاهلى ينفعل به ، وانتقل الأمر إلى الآلية التى تفقدكل حيوية وجمال . وتوفيراً لهذا الجمال اضطر الشاعر إلىأن ينسج لهذا المثال أو ذاك أحسن ثوب ، وأن يعرضه فى أحسن معرض كما كانوا يقولون . ومن هنا كان التحول من الجوهر ، من المحتوى الفنى فى الشعر إلى العرض ، إلى الشكل .

هذا هو أول تفسير يمكن أن يكون صدى للبيئة الاجتماعية الجاهلية ومثلها السائدة : الانصراف عن المحتوى والاهتمام بالشكل ، لأن مادة هذا المحتوى واحدة ، فإذا هى تكررت فى صورة واحدة أصبحت مملة . ولذلك كان من أخطر أنواع السرقات التى عددها النقاد هى سرقة المعنى واللفظ جميعاً ؛ فهذا أبشع السرقة أما إذا أخذ المعنى وكسى اللفظ الجديد فهذا عندهم مقبول ، لأن المعانى استنفدت من قبل ، ومهمة الشاعر هى أن يعيد عرضها ولكن بصور

جديدة . الشجاعة والكرم معنيان قال فيهما الشاعر الجاهلى ولابد أن يقول فيهما الشاعر الإسلامى . وعندئذ لم يكن أمامه سوى أن يبتكر لهما صورة لفظية جديدة لم يعرضا فيها من قبل . ومن هنا ينصرف النشاط الفنى كله إلى تحسين الصورة وتجويدها ، ويعنى النقد بهذه الصورة ، يحللها ويدرس عناصر الجمال فيها على النحو الذى رأينـــاه فى الباب السابق .

المعانى أصبحت مبتذلة ملقاة فى الطريق كما قالوا ، يعرفها كل إنسان . وهل هناك من لا يعرف الشجاعة والكرم ؟ ولكن المعول على الصورة التى يستطيع أن يصور فيها هذا المعنى . وقد ترتب على ذلك أن أصبح النظر إلى مادة العمل الأدبى أو الفنى بصفة عامة مسألة ثانوية جداً ، ووجد النقاد فى أيديهم الحجة القوية دائماً والمثل الحسى الواقع ، ورأينا — من قبل — قدامة بن جعفر يفرق بين النجارة والخشب ؛ فنوع الخشب فى ذاته لاقيمة له وإنما القيمة فى النجارة ، فى الصنعة التى تتناول هذا الخشب فتعطيه صورة . فالصورة الجميلة تجعل من أى خشب عملا فنياً رائعاً . والخشب فى متناول الجميع ، ولكن اليد الصناع هى التى تستطيع أن تخرج منه عملا جميلا ، ولا يعيب هذا الجمال أن يكون الخشب فى ذاته من نوع غير جيد أو رديئاً كما يقول قدامة .

فالمادة قد تكون رديئة وقد تكون جيدة . لتكن ما تكون ، إذا كانت معروضة فى صورة جميلة .

هذا المبدأ الذى كان شائعاً عند النقاد والشعراء على السواء لم يترك فرصة كبيرة للنقد الأخلاقى أو المنفعى أو التعليمى أو الاجتماعى بصفة عامة أن يظهر ويحتل مكاناً بارزاً فى النقد العربى كما رأينا من قبل . والعناية بالصورة ، بالنجارة ، بالصنعة ، تلك العناية التى عرفناها منذ الشعر الجاهلى ، أصبحت أمراً لا فكاك منه بالنسبة للشعراء التالين ، لأنهم كانوا — متأثرين بالمثل البدوية القديمة — يكررون القول فى نفس المعانى والأغراض التى قال فيها

سابقوهم ، فكان لابد لهم أن يجددوا فقط فى صورة هذه المعانى حتى لايكرروا سابقيهم . فإذا وجدنا الصنعة تتزايد فى الشعر العربى ويتزايد اهتمام الشعراء والنقاد بها يوماً بعد يوم فإن ذلك يكون طبيعياً على أساس أن الحاجة الدائمة إلى تجـــديد الشكل وإدخال التحسين عليه كان يستدعى مضاعفة الاهتمام بعناصر الصنعة .

وهكذا تتبين لنا نتائج التمسك بالمثل الجاهلية ، فإذا بهذه المثل تكون سبباً قوياً فى نهضة الصنعة وتزايد الاحتفال بها .

٢ — وإذا نحن رجعنا إلى الحياة الاجتماعية عند العرب فى العصر الجاهلى وجدنا النظام القبلى هو السائد ؛ « فالقبيلة هى الوحدة التى انبنى عليها كل نظامهم الاجتماعى »[١] . ومن ثم نجد وحدات كثيرة متفرقة ، وكل وحدة قائمة بذاتها . وأفراد كل قبيلة متعاونون متماسكون :

لا يسألون أخاهم حين يندبهم   فى النائبات على ماقال برهانا

فهم كالعناصر المتشابكة فى الوحدة العضوية الحية . وأفراد القبيلة كذلك تسودهم ديمقراطية عجيبة تجعل لكل منهم قيمته فى هذه البنية الحية . فالمجتمع البدوى كله عبارة عن مجموعة من القبائل أو الوحدات المستقلة ، وكل وحدة عبارة عن مجموعة من الأفراد المتعاونين المتفاعلين . هل يمكن أن نلمس ظلا لهذا النظام الاجتماعى فى عملهم الفنى . سبقتنا إلى ذلك — ولكن فى ميدان العمارة الإسلامية — هيلديه زولوشر فى محاولتها تفسير الظاهرة السائدة فى بناء الجامع العربى ، فهى ترى أن « الفكرة البنائية فى الجامع العربى تعبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعى لشعب مازال على حالة البداوة ، ومابرح محتفظا بروح البداوة . وفكرة العربى فى الزمن والفضاء والحياة ، تتصل اتصالا بعيداً بحياة الحرية التى لايحدها حد ، وبذلك الفضاء الشاسع المترامى الأطراف . هل حياة القبيلة أثر من آثار البداوة ؟ وهل البداوة نفسها تتأثر بالفضاء والزمن

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ط ٥ ص ٤

اللذين لاحدود لها . وعلى أية حال يمثل الجامع العربى أصدق التمثيل روح القبيلة ؛ فنجد عدداً من الأعمدة لانهاية لها ، تمتد فى مختلف الجهات، متساوية الأبعاد ، ليس لها مركز ظاهر ، اللهم إلا القبلة التى تعين مكان الإمام فى الصلاة . ولا يوجد أى عنصر يفسد اتساق تلك الأعمدة المتساوية المتشابهة التى تنم على قيمة الفرد فى القبيلة »[1] .

ولاشك أننا نستطيع الآن أن نقول بالمثل : إن الفكرة البنائية فى القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعى القبلى الذى كانت حياة العرب مرتبطة به . فالوحدة التى تمثلها القبيله تتمثل لنا فى البيت من الشعر . فإذا كان المجتمع كله عدداً هائلا من القبائل المستقله فى كل شئونها ، والتى لايربطها بغيرها إلا الدم ، فكذلك الشأن فى القصيدة العربية ؛ فهى — كما رأيناها — مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقله بذاتها ، والتى لايربطها بغيرها إلا القافية . والوحدة المستقلة فى القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التى تعمل جميعا فى تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة ، تماما كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم . وإذا كانت القبيلة هى الوحدة المتكررة فى المجتمع البدوى فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة فى القصيدة .

وهكذا يمكن أن يقدم لنا نظام الحياة الاجتماعية عند العرب فى العصر الجاهلى تفسيراً لنظام القصيدة أو، بلفظ أدق، لطريقة بنائها ، فاذا به يفسر لنا ظاهرتى الوحدة والتكرار ، وما يتبعهما من إحساس بالمساواة بين العناصر أو الأفراد ، أو بين هذه الوحدات المتكررة . يلتقى فى هذا التفسير دراسة الظواهر الفنية الجوهرية فى العمارة العربية والشعر العربى على سواء .

وقد تغير نظام الحكم بعد مجىء الإسلام ، فأصبحت هناك حكومة عامة مركزية تُرد إليها كل قضايا الدولة ، وتفصل فى كل مشكلاتها ، فهل صحب

(١) زولوشر : البناء الفنى ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٨ عدد ٣١ ص ٤٠٨

هذا التغير تغير مواز في طريقة بناء القصيدة ؟ هل انصرف الشعراء عن بناء الوحدات المستقلة إلى بناء الكل العضوى المتماسك المتفاعل ؟ هل انتقلوا من تناول الفكرة الجزئية إلى الفكرة الكلية المدروسة ؟ لم يحدث شيء من ذلك ولم يدخل أى اعتبار جديد خاصا بالطريقة القديمة فى البناء . وحين حدثتنا زولوشر عن بناء الجامع العربى لم تكن بطبيعة الحال تحدثنا عن جامع وجد فى العصر الجاهلى ، فالجامع العربى مرتبط بالإسلام ولا شك . ومع ذلك فقد وجدنا أسلوب البناء فى هذا الجامع يأتلف تماما وروح القبيلة البدوية . ولا يختلف الجامع فى مصر عنه فى الشام أو العراق فى هذه الظواهر البنائية الجوهرية .

معنى هذا أن روح القبيلة ظلت مسيطرة على العرب حتى بعد الإسلام والفتوحات رغم تغير نظام الحكم وتركزه فى حكومة واحدة . ولذلك كان طبيعياً أن تستمر الظواهر الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هى دون أى تغير ، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية ، كما كان طبيعياً أن تتمثل نفس هذه الظواهر البنائية فى الجامع العربى .

وإذا كانت طبيعة المجتمع البدوى وروح القبيلة واضحة فى طريقة البناء الفنى للعمارة والشعر فإن بعض الباحثين يعزو عدم ظهور الشعر الملحمى عند العرب إلى «حياة البدو بمظاهرها المختلفة»[1] . ويذهب الدكتور أحمد ضيف إلى أنه «من أسباب عدم وجود الشعر القصصى عند العرب عدم نظر العربى فى الاجتماع نظرة عامة ، لأن العربى كان يهتم بنفسه وبفوائده الشخصية»[2] فكأن فكرتهم وطريقتهم البنائية لم تكن تساعد على نشأة هذا اللون من النشاط الفنى . وقد سبق أن رأينا تفسيرا آخر لهذه المسألة عند دراستنا للجنس ، وهو تفسير يتكامل مع هذا التفسير .

---

(١) Huart Cl. : Littérature Arabe, Paris, Librairie Armand Colin, 1902, p. 4.

(٢) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط ١ ص ٤٧

وهكذا يمكن أن يفسر بناء المجتمع البدوى طائفة من الظواهر الفنية البنائية التى سادت فى الشعر والعمارة العربية قبل الإسلام وبعده، وفى شبه الجزيرة وخارجها، كما يلقى لنا الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالقدرات الفنية الخاصة بألوان بذاتها من الإنتاج الفنى كالشعر الملحمى والشعر القصصى اللذين لم ينهضا فى الأدب العربى بصفة عامة.

٣ — على أننا إذا قلنا إن المجتمع العربى قد تغير بعد الإسلام عنه قبله فإننا لن نعدم أن نجد ظلا لهذا التغير فى الشعر ذاته. ولكننا نسارع إلى أن ننبه أن هذا التغير لم يمس بنية القصيدة والطريقة المتبعة فيها، كما أنه لا يتناول أى مبدأ فنى قديم. ذلك أن فكرة «الطبقات» تدخل إلى الميدان فتدخل معها بعض الاعتبارات التى كانت كثيراً ما تتخذ أساسا للحكم على الشاعر. فقد رأينا أن درجات المدح كانت تنسق بحسب درجات الممدوحين وطبقاتهم التى ينتمون إليها، كل طبقة لها صفات بذاتها، ومهمة الشاعر أن يصف كل رجل من رجالها بهذه الصفات الخاصة. وهذا معناه أن فكرة الطبقات فى المجتمع الإسلامى كانت معروفة، وتمثلت فيه هذه الطبقية كما تمثلت العنصرية أو ما سميت بالشعوبية. وطبيعى أن هذه الطبقية لم تعرف فى العصر الجاهلى ولا فى صدر الإسلام. ولذلك كان التعسف واضحاً فى محاولة إرجاع نشأة هذه الفكرة ودخولها الميدان الأدبى بصفة خاصة إلى عمر بن الخطاب حين قال عن زهير إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه، فتطوروا من هذا القول الذى يستهدف الصدق فى العمل الفنى إلى القول بالصفات الخاصة بكل طبقة، لأن كل رجل فى المجتمع العربى الجديد كان ينتمى إلى طبقة ما أو عنصر ما.

وهكذا ينشأ مبدأ جديد فى ظل النظام الطبقى يكون أساساً للحكم على الشاعر بالنجاح أو الفشل فى مدح الممدوح بما ينبغى لمن هو فى طبقته، كما تنشأ عند النقاد فكرة ترتيب الشعراء أنفسهم ترتيباً طبقياً. وقد رأينا من قبل كيف أن هذا الترتيب لم يكن نتيجة لدراسة القيم الفنية فى شعر الشاعر

بل كثيراً ما تدخلت فيه عوامل اجتماعية مرتبطة كذلك بفكرة الطبقات ذاتها ، فكان طبيعياً أن يكون شاعر البلاط الذى يشبه أن يكون موظفاً فيه مكانه فى الطبقة الأولى ، فيكتسب شعره بذلك قيمة من قيمة الممدوح ومكانته . و « أمير الشعراء » شوقى فى العصر الحديث هو من مخلفات هذه النظرية .

وقد كان الخلفاء والأمراء وكبار القواد ورجال العلم يتعاطون إنشاء الشعر . وطبيعى أن شعرهم بالقياس إلى الشعراء المحترفين لم يكن شيئاً له قيمة . ولكن هؤلاء كانوا يمثلون أعلى طبقات الأمة وأشرفها ، فكان ذلك وحده سبباً كافياً لرواية هذا الشعر وشهرته ، ويقال بجانب ذلك إن هذا الشعر شريف بصاحبه .

وهكذا اتخذت الطبقية أساساً للحكم على الشعر وتقدير الشاعر ، ولعله لم يوح بها فى ميدان الدراسة الأدبية إلا صورة المجتمع العربى الذى اتضحت فيه الطبقية والعنصرية بعد صدر الإسلام . ولكن ينبغى أن نذكر أن هذه الصورة الجديدة لم تتدخل فى جوهريات القصيدة العربية من حيث صورتها العامة .

وبجانب هذه الطبقية الاجتماعية وجدت طبقية فكرية ، فكان المجتمع — كما عرفنا — طبقتين فكريتين : طبقة الشعب أو العامة ، والطبقة الأرستقراطية . وكان لهذه الطبقية الفكرية أثرها فى تنمية بعض الظواهر الأدبية نتيجة للصراع الحاد بين هاتين الطبقتين . وقد كان للغة العربية دور خطير فى هذا الصراع ، فقد أصبحت فى موقف حرج — كما يذهب الدكتور عبد القادر القط — بعد أن دخل فيها كثير من الأجانب ، وكثر فيها اللحن حتى على ألسنة الفقهاء المحدثين ، وظهرت فيها العامية لغة حديث ولغة إنتاج أدبى ، تتمثل فى الأنواع الأدبية المختلفة التى ظهرت فى الشعر خاصة فى ذلك العصر كالزجل والقوما وكان وكان وغيرها ، بحيث أصبح المجتمع من حيث

علاقته باللغة العربية ينقسم إلى طبقة العامة وطبقة الخاصة . وتحاول هذه الطبقة الأخيرة التمسك بالعربية الفصحى من حيث هى ميراث المجد العربى القديم ، ولغة الآباء والأجداد ، ومن حيث هى تميزهم عن غيرهم من العامة . وكان المفروض أن الشعراء يمثلون فى المجتمع هذه الطبقة المثقفة الممتازة ، فلم يكن لهم مناص لذلك من أن يخضعوا للتقاليد الفنية التى سبقوا إليها فى نظام القصيدة وإطارها العام . « وفى خلال هذا الإطار الجامد كان الطريق الوحيد المفتوح أمام الابتكار هو : (١) التعديل من المعنى المألوف (٢) أو إبداع معنى جديد ، (٣) أو اللجوء إلى اللعب بالألفاظ . فأما الطريقة الأولى فقد خلقت مشكلة السرقة ، وأما الثانية فقد جرت إلى صور التعبير المقتسرة ، والثالثة إلى الغموض »[1]. وينقل الدكتور عبدالقادر القط عن الموازنة للآمدى أن الغموض الذى كان فى أسلوب أبى تمام مرجعه فى الغالب إلى رغبته الملحة فى تقليد لغة البدو . ولا شك أن أبا تمام كان يخالجه كثير من الزهو عندما يقال له: لم لا تقول مايفهم ، فيتبخبخ ويقول لمعترضه : لم لا تفهم مايقال . وهذه العبارة المتناقلة تصور لنا فى وضوح ذلك الصراع الخفى الحاد بين طبقة تريد أن تثبت لنفسها شيئاً من الرفعة والسمو بأن تحتضن المأثور القديم وتتمسك بأهدابه وتتكلف فى ذلك المشاق الشاقة ، وطبقة لاتهتم بذلك المأثور وتجده يكلف صاحبه مشقة دون جدوى ، فتنزع إلى البساطة والوضوح فيما تنتج أو فيما تتقبل من إنتاج . ومن هنا نشأ ماسمى بالذوق العام والذوق الخاص . وقد اضطر الخاصة إلى أن يكسبوا أعمالهم صفة الأهمية بأن يضفوا عليها طابع الغموض ، وذلك بأن يفرطوا فى استخدام الصور الغريبة من الاستعارات ، وأن يكثروا من عناصر الصنعة . ولذلك سمى مذهبهم بمذهب « الغُلُو » ، وكان على الشاعر أن يحدد موقفه دائماً بالنسبة للعامة والخاصة . ورغم هذا الصراع العنيف فقد ظلت صور الشعر القديم تمثل أرقى الشعر ، وظل حفظ

---

(١) Elkot A. : Arab Conception of Poetry .., p. 61

المأثور القديم من هـذا الشعر ضرورياً ولازماً لكل من يريد تعاطى هـذه الصنعة . ولا تكاد كتب النقد والبلاغة تحفل بتلك الأنواع الأدبية الشعبية التى خرجت باللغة العربية من حدود السهولة والبساطة إلى العامية . ولذلك ظل الأدب الراقى هو الذى يستخدم اللغة العربية الفصحى . والرغبة فى تقليد فطاحل القدماء ، فى لغتهم وإحساساتهم ، كان حرياً أن يضمن لصورة القصيدة العربية بقاء واستمراراً . وحتى الأجانب الذين دخلوا فى العربية بما هم مسلمون ، وجدوا أن كل مايتباهى به العرب الأقحاح هو ملكتهم اللغوية وأدبهم القديم . وبهذا حاولوا أن يترفعوا على غيرهم من هـــذه الشعوب المفتوحة . وكان لزاماً على النابهين من أبناء هذه الشعوب أن يحاربوا العرب بسلاحهم ؛ فهم يتقنون العربية كأبنائها ، وينظمون الشعر على النول القديم الذى يتباهى به العرب ، فيأتون بصناعة غاية فى الإتقان ولكنها صناعة تستمد مبادئها من القديم . ومن هنا ندرك كيف أن الشعر العربى لم يفد من تلك الدماء الجديدة التى دخلت فيه ألواناً شعرية جديدة ، بل لم تكد صورة القصيدة القديمة من حيث بناؤها وتقاليدها الفنية تتغير تغيراً جوهرياً . وشخصية فريدة كشخصية ابن الرومى كانت حرية أن تتطور بهذه القصيدة تطوراً كبيرا بما اصطنعت من العنصر التحليلى للمعنى بدلا من المبدأ التركيبى المألوف . ولكن يبدو أن نشاط ابن الرومى قد وقف عند هذه الصورة ، وعادت القوالب القديمة تفرض نفسها من جديد . ولذلك صح أن يقال إن المجتمعات الإسلامية الجديدة قد انتقلت مضطرة أمام ارستقراطية العرب إلى التقاليد الشعرية القديمة . وهذا يفسر لنا آخر الأمر ثبات هذه التقاليد المتصلة بالشعر الراقى أو الشعر الرسمى .

وهكذا تفسر لنا الطبقية الفكرية ظاهرة « الثبات » فى التقاليد الفنية رغم اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية . وثبات هـذه التقاليد كان

معناه ثبات الأسس النقدية التى كانت تسير دائماً موازية للأدب وأحياناً متخلفة عنه .

٤ — على أن هذا لم يمنع أن يكون لكل مجتمع من المجتمعات العربية طابع مميز واتجاه خاص ؛ فالبيئة الحجازية صارت بعد الإسلام بيئة مترفة ، تميل إلى الشعر الرقيق وتنفر من غلظة البدو ، وينشأ فيها شعر ونقد يحفل كثيراً بهذا الطابع . وخير من يمثل هذه البيئة عمر بن أبى ربيعة الشاعر وصاحبه ابن أبى عتيق الناقد . وأوضح ما فى هذا الشاعر أنه تناول موضوع المرأة بصراحة ، وعد ذلك من وجهة نظر المتزمتين والمتدينين عصياناً لله . ولكن المجتمع كله كان يتجاوب مع هذا الصوت الصريح حتى الفقهاء المتورعون وحتى النساء من بيت النبوة . ومنذ ذلك الحين بدأ ابن أبى عتيق من جهة ، والناقدة الكبيرة السيدة سكينة من جهة أخرى ، يفصلان بين الفن وبين الدين والأخلاق ، ويكون لنقدهما أثره فى توجيه الشعراء هذه الوجهة الفنية ، ووضع هذا الأساس الخطير ، الفصل بين الدين والأخلاق وبين الأدب ، هذا الأساس الذى ظل ثابتاً فى النقد العربى ، وكان متكاملا مع الاتجاه الفنى العام فى العناية بالشكل دون المحتوى ، بالصورة الأولى دون الصورة الثانية .

ولكن هل كانت هذه النزعة التى اتضحت فى المجتمع الحجازى جديدة ؟ الواقع أنها إذا قيست بالنزعة القديمة لم يكن فيها أى جدة ؛ فالشعر الجاهلى تناول موضوع المرأة ، وتناوله امرؤ القيس بنفس الصراحة التى نجدها عند ابن أبى ربيعة ، ونزعته اللا أخلاقية واللادينية لا تقل عن نزعة عمر . ولأمر ما يربط الدارسون بين شخصيتى امرىء القيس وعمر بن أبى ربيعة .

ومن ذلك يتبين لنا كيف أن هذه الموجة التى اجتاحت المجتمع العراقى لم تكن جديدة فى الشعر العربى . ولذلك يمكن أن يقال إنها لم تضف اعتبارات

انظر ص ١٨٢

فنية ، ولا أسساً نقدية مبتكرة ، ولكنها احتفلت باتجاه بذاته قديم رات انه أنسب اتجاه يتفق وطبيعة العمل الأدبى ، وهو جعل الأخلاق والدين بمعزل عن الفن . ولكن هذا الاعتبار لم يمس طبيعة القصيدة العربية من جهة ، كما أنه امتد فساد المجتمعات الأخرى وأصبح أساساً نقدياً راسخاً فى النقد العربى .

وقس على ذلك المجتمعات العربية الأخرى كالمجتمع العراقى والمجتمع الشامى وغيرهما . ولولا أن الوقفة عندها تطول لوقفنا ندرس طابع كل مجتمع وما ساد فية من ظواهر فنية ومبادىء نقدية.. ولكن المحقق أن هذه المجتمعات كانت مرتبطة بالقديم دائماً . النقائض فى المجتمع العراقى كانت تصور هذا القديم من حيث المادة والإطار ، وعلماء اللغة النقاد فيما بعد كانوا يعنون بالقديم بل يتعصبون له . ومن عندهم تبدأ مسألة أرستقراطية الذوق أو ذوق الخاصة ، فقد كانوا هم هؤلاء الخاصة ، وكان الفرزدق — لشدة صلته بالقديم — يفضل عندهم شاعرا كجرير الذى رضيت عن شعرة العامة ، لأنه كان سهل الفهم ، سهل التناول . وتظل قصيدة المدح تفرض نفسها على شعراء العباسيين فيما بعد ، وتفرض أسلوبها التقليدى ، لأن مدح الخليفة مثلا يجب أن تختار له الألفاظ الفصيحة ، وأن يبنى بناء عربياً أصيلا . وكذلك تسود فى هذه البيئة المحافظة فكرة الفصل بين الفن والأخلاق . وتتضح هذه الفكرة فى شعر المجون الذى بلغ غايته عند شاعر كأبى نواس . ثم نعود فنجد أبا تمام بفنه يمثل لنا طبقة الأرستقراطية والبحترى طبقة العامة . ولكن أبا تمام يغالى فى الصنعة فيبعد عن البساطة التى يمتاز بها الشعر القديم ويمتاز بها شعر البحترى ، تماماً كما كان الموقف من قبل بالنسبة للفرزدق وجرير . والمجتمع الشامى كان فقيراً فى الشعراء فكان يستورد الشعر من المجتمعات الأخرى ، من الحجاز حتى يفتر النشاط الفنى فى الحجاز ، ومن العراق ، حتى يتركز النشاط كله فى العراق ، ويتوجه

الشعراء بشعرهم نحو مدينة السلام . وفى هذه البيئة الشامية ترسخ قواعد قصيدة المدح بسبب الممدوحين النقاد من الخلفاء . ويتقن شعراء العراق هذا الفن فيصيبون الحظوة عند الخلفاء ، ويصفون فى المكان الأول من طبقات الشعراء . ويخطىء غيرهم هذه القواعد (ذو الرمة) فيكون له اللوم والتعنيف من الخليفة ، وتأتى مرتبته متأخرة فى طبقات الشعراء .

وهكذا تعاونت المجتمعات ، كل مجتمع يلح فى المحافظة على تقاليد القصيدة العربية من ناحية خاصة ، وهى فى مجموعها تقدم لنا اعتبارات فنية متكاملة لا تعارض بينها . ولم يكن هذا وقفاً على زمن بعينه ، فإننا نجد المتنبى يجوب المجتمعات العربية من مصر إلى ما وراء النهرين فى القرن الرابع الهجرى ، فيمدح كافوراً ويمدح سيف الدولة ويمدح عضد الدولة البويهى ، وما يزال يتخذ مثال المروءة (تلذ المروءة وهى تؤذى . . .) أساساً لمدحاته ، وتتقبل منه المدحة فى مصر وغير مصر على سواء .

٥ — وهناك جانب من الدراسة الاجتماعية فى غاية الطرافة ، ويمكن أن يقدم إلينا تفسيراً لبعض الظواهر . فالرقيق كان تجارة شائعة عند العرب بعد الإسلام ، وكانت القصور تغص بالجوارى والقيان . وكان نتيجة ذلك أن وقع نظر العربى على ألوان عدة من الجمال تبدأ من التركى وتمتد إلى الحبشى . وتعدد ألوان الجمال أمام المشتغلين بهذه التجارة أكسبهم خبرة التمييز بين الحسناء والحسناء بفروق دقيقة ، وأصبح « البصر بالرقيق » صناعة . هذه الصورة الحية فى المجتمع العربى نجدها واضحة فى بعض المفهومات النقدية ، فإذا بالنقاد يجعلون « البصر بالشعر » وتمييز جيده من رديئه ، أو جيده من جيده — كما رأينا من قبل عند الآمدى والقاضى الجرجانى — خبرة وصناعة كالبصر بالرقيق تماما . ويشبه البصر بالرقيق «البصر بالخيل» . والخيل كذلك أصيلة فى المجتمع العربى ، ووصفها الشاعر منذ العصر الجاهلى ، ولكنها لا تتساوى عند الخبير بها الذى يستطيع أن يفرق بينها بفروق دقيقة

كذلك . وهذه الخبرة الجمالية بالجوارى أو بالخيل كانت تتخذ أساساً لتفسير الحكم الجمالى فى نقد الشعر . وقد رأينا الخليل يستحسن الزحاف فى الشعر إذا كان قليلا رغم أنه عيب ، ويعلل ذلك بأن الحول واللثغ فى الجارية يشتهى القليل منه ، والوضح فى الخيل يشتهى ويستظرف إذا كان خفيفاً كالغرة والتحجيل[1] .

وكما نجد ظلا لهذه الخبرة الجمالية بالجوارى والخيل فى أحكام النقاد فكذلك الشأن فى الخبرة بالنقود والدراهم . وقد أصبحت هذه الخبرة أو « البصر بالدراهم » صناعة الصيرفى الذى إن حكم لك برداءة درهمك فلن ينفعك بعد استحسانك إياه[2] . فكذلك كانت مهمة الناقد كما تصورها خلف الأحمر ؛ أن يحكم بما له من خبرة أدبيـة على الشعر بالجودة أو الرداءة فيكون حكمه قاطعاً . وعرف الشاعر ذلك فحرص على أن يخرج دراهمه حسنة الضرب . ونحن لم نخترع هـذا التشبيه للشعر بالدراهم ، فقد قال أبو القاسم المنجم عن أبيه : « ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً . قال الشاعر :

ما يتساوى من الكلام على الـ آذان مصنوعة وساذجة

إنما الشعر كالدراهم لا يجوز عند النقاد زابجه »[3]

وكانت صناعة النسيج فى بعض الأحيان تمـد النقاد بصور يتخذونها أساساً لما يصدرون من حكم على الشعر ، أو يجعلون منها مبدأ جمالياً عاماً . وقد رأينا الشاعر منذ العصر الجاهلى (أتاك بقول هلهل النسج كاذب) يتخذ من صورة النسيج أساسا للحكم . ونجد ذلك شائعا مستفيضا فيما بعد على ألسنة النقاد والشعراء ، فقد شبه الأصمعى شعر لبيد بأنه « طيلسان طبرى ؛ يعنى أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة »[4] . وانتقد سيف الدولة بيتى المتنبى :

---

(1) ابن سلام : طبقات الشعراء ص ١٩ ، وقدامة : نقد الشعر ص ١٨٠

(2) ابن رشيق : العمدة حـ ١ ص ٧٥

(3) المرزبانى : الموشح ص ٣٥٨ — ٣٦٩

(4) المرجع السابق ص ٧١

وقفت وما فى الموت شك . . . بأنهما كبيتى امرىء القيس : كأنى لم أركب جواداً للذة . . . يعنى أن الشطر الثانى من البيت الأخير مكانه الشطر الثانى من البيت الأول ، وهذا مكانه مكان ذلك . فقال المتنبى : « إن صح أن الذى استدرك على امرىء القيس هذا هو أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا . ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك ، لأن البزاز يعرف جملته ، والحائك يعرف تفاصيله »[1] . والبزاز فى هذه المقابلة يساوى الناقد ، والحائك هو الفنان . ويقول ابن رشيق . « وقد يميز الشعر من لا يقوله ، كالبزاز يميز من الثياب مالم ينسجه »[2] .

وكما كان « البصر بالثياب » يمد النقاد بصور أساسية للحكم على الشعر فقد اشتقت منه أسماء بعض العناصر الفنية التى قامت عليها صناعة الشعر كالتسهيم مثلا ، وهو « أن يكون معنى البيت مقتضيا قافيته ، شاهداً بها ، دالا عليها »[3] . فى هذه التسمية يقول ابن رشيق : « وما أظن هذه التسمية إلا من تسهيم البرود ؛ وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده . وأما تسميته توشيحا[4] فمن تعطف أثناء الوشاح بعضها على بعض وجمع طرفيه . ويمكن أن يكون من وشاح اللؤلؤ والخرز ، وله فواصل معروفة الأماكن ، فلعلهم شبهوا هذا به »[5] .

وهكذا نجد كثيراً من ألوان الحياة العربية تلقى ظلها على ميدان النقد ، وتمده بالمفهومات والمبادىء الجمالية ، وكلها من ألوان الصناعة التى كانت تعتمد على الخبرة (الجوارى — الخيل) أو تعتمد إلى جانب ذلك على اليدين (الدراهم — النسيج — العقود) . ووقفة قصيرة عند الثوب المسهم كما وصفه

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ص ٤٤١

(٢) ابن رشيق : العمدة ، حـ١ ص ٧٥

(٣) ابن رشيق : نفسه حـ ٢ ص ٢٦

(٤) قدامة يسميه التوشيح ، راجع العمدة حـ ٢ ص ٢٦ . وهذا الاختلاف فى أسماء هذه العناصر يؤيد ما ذهبنا إليه من أنها أسماء محلية لمفهومات محلية لم تستورد من الخارج .

(٥) العمدة حـ ٢ ص ٢٨ .

ابن رشيق تجعلنا نلمس فى شكله تلك الصورة الإيقاعية التى صورنا بها كل قوانين الإيقاع . وتلاقى هذه الصورة من الثياب مع مفهوم الإيقاع يؤكد لنا تكامل الذوق العربى لافى العمارة والزخرفة والشعر فحسب بل فى الملبس كذلك ، فنجد العناية واحدة بإيقاع الشكل حتى يبدو جميلا . والطيلسان الطبرى لم يعجب الأصمعى لأنه وإن كان متينا إلا أنه لاجمال فيه . أى أن خامته جيدة ولكن نقشه ليس جميلا .

هذه ناحية طريفة كما قلت فى دراسة هذه المظاهر الاجتماعية السائدة فى المجتمعات العربية وما صاحبها من خبرات ومبادىء جمالية كان لها دورها فى تكييف الذوق العربى وفى وضع بعض العناصر التى قامت عليها صنعة الشعر أو وضع أسماء لها وتقديمها مرة أخرى للشعراء حتى يكونوا على وعى بها فى أثناء صناعتهم . ومن هذا الباب يمكن أن تفسر كثير من الظواهر ، أو على أقل تقدير يمكن أن توضع الظواهر المتشابهة فى ميادين الفنون وألوان النشاط الأخرى فى المجتمعات المختلفة جنباً إلى جنب لتدل آخر الأمر على ما سبق أن سميناه « الروح العام » . وأظن محاولتنا فى هذا السبيل لم تأت بغير ثمار .

٦ — وهناك ظاهرتان أساسيتان فى الشعر العربى بقيتا ضمن التقاليد الفنية الثابتة ، وهما الإيجاز ، والوزن الشعرى . فقد ظل الإيجاز هو المبدأ المسيطر على العربى فى إنتاجه الأدبى حتى أصبحت البلاغة هى الإيجاز . وكذلك ظل الشعر العربى بأوزانه القديمة التى عرفت منذ الشعر الجاهلى . ولم يفكر شاعر فى يوم من الأيام أن يتحلل من الوزن ، بل كان الوزن دائماً لازماً لكى يجعل من الكلام شعراً . وهاتان الظاهرتان يمكن تتبعهما فى أصل نشأتهما فى شبه الجزيرة ذاتها وقبل الإسلام . وقد رأينا من قبل التفسير الطبيعى لهما فى الفصل الماضى . وهنا قد نجد عوامل اجتماعية تلقى لنا شيئاً من الضوء عليهما .

لم تكن لدى العربى فى العصر الجاهلى ثقافة واسعة ، « فلم يكن العرب

يأخذون ممن حولهم علماً منظماً كما نأخذ نحن من المدنية الغربية ؛ لأن هناك عوائق كانت تحول دون ذلك ، منها الحوائل الطبيعية بين العرب وغيرهم من بحار وجبال وصحراوات ، ومنها البعد الكبير بين العرب والفرس والروم من حيث الحالة الاجتماعية والدرجة العقلية ، وأكثر مايكون اقتباس الحضارة والمدنية إذا تقاربت العقليتان ، ومنها انتشار الأمية بين العرب إذ ذاك حتى ندر أن تجد فيهم القارىء الكاتب [1] » . ولا شك أن ندرة القراءة والكتابة جعلت العربى يعتمد اعتماداً كبيراً على السماع والحفظ ، وكانت له على ذلك قدرة عجيبة . فهل يمكن أن نفيد من هذه فى تفسير ميله إلى الايجاز ؟ هذا هو الشاعر نفسه يعلل لنا لجوءه إلى الإيجاز ؛ فقد « قيل لأبى المهوس : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل النادر إلا بيتاً واحدا ، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً [2] » . وكذلك «قيل لعقيل بن علفة مالك لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً [3] » . وكان طبيعياً أن يكون البيت المفرد هو الشعر السائر على الألسن عند أناس يعتمدون على الحفظ والرواية لا التدوين . وكانوا يقولون : هذا أهجى بيت ، وهذا أمدح بيت ، وهذا أغزل بيت ، وهلم . فإذا كان البيت هو الذى ستتناقله الألسن فليركز فيه الشاعر ما فى نفسه من معنى حتى لا يحتاج إلى غيره ، وحتى يجمع فيه — على قلة ألفاظه — أكبر قدر ممكن من المعانى . فكأن الإيجاز كان صدى للحاجة الاجتماعية إلى مايخف حفظه ويسهل تنقله فى بيئة تعتمد على الروايه والحفظ أكثر ما تعتمد . ولا شك أن المجتمع العربى عرف التدوين فيما بعد ، ولكن ظل المبدأ القديم ، مبدأ الإيجاز ، يصور المقدرة الكلامية التى امتاز بها العربى القديم ، فكان لا بد من أن يستمر هذا المبدأ سائدا عند الشعراء والنقاد ليدلوا به على هذه المقدرة كأسلافهم .

---

(١) أحمد أمين : فجر الاسلام ط ٥ ص ٢٩ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ، ص ٢١٣ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ١٥ — ١٦ .

وكذلك الشأن فى أوزان الشعر ، فهى فى نشأتها عند العرب كانت متأثرة إلى حد كبير بظاهرة السماع والحفظ والرواية . ونحن نبنى هذا على حقيقة أن « صور التعبير الموزونة هى أقدم صورة موجودة للغة الأدبية . وهى تستخدم فى المراحل الأولى للمجتمع لسببين : أولا ، لأن الكتابة لا تكون قد اخترعت بعد ، فتكون هى الوسيلة الوحيدة للمحافظة على الأفكار التى يمكن تذكرها ، ثانياً ، لأن ما يمكن أن يسمى المنهج الشعرى أو المثالى فى فهم الطبيعة يفوق فى المراحل البدائيـة المنهج العلمى »[1] . وهكذا يمكن الربط بين الوزن الشعرى وحاجة البدوى إلى صورة التعبير التى يسـهل الترنم بها وحفظها .

ومن جهة أخرى نجد التفسير الشائع لنشأة الأوزان فى الشعر العربى على هذا النحو الذى يربط بين البدوى وجمله ورحلة القافلة الطويلة فى الصحراء المملة . فترجية لهذه الرحلة المملة راح البدوى يتغنى بالكلام ، « وحينما كان يضغط على الوزن فى إلقائه كان صف الجمال الطويل يرفع الرأس ويرفع القدم ويسرع فى السير . هـذا الحيوان الغبى الشرس يستجيب إلى حد ما للموسيقى أو على الأقل للإيقاع . وكانت خطواته الأربع الثقيلة تؤدى الوزن ، وكان تغير المقاطع القصيرة والطويلة فى اللغة يعطى الفترات الزمنية المتتابعة لهذا الوزن[2] . »

وهكذا يربط هـذا التفسير بين مقتضيات الحيـاة البدوية وأوزان الشعر العربى .

وعلى كل حال رأينا أن الوقوف عند المجتمع العربى يقدم إلينا تفسيرات لعدد لا بأس به من الظواهر الفنية الجوهرية التى اتخذت أساسا فى النقد الأدبى عند العرب ، فرأيناه يفسر لنا من خلال المثل الأعلى الأخلاقى كثيراً من

---

(١) Courthope : Life in Poetry, Law in Taste, p. 83.

(٢) Huart, Cl. : Littéлature Arabe, p. 4.

الاعتبارات الخاصة بقصيدة المدح وما أدى إليه من عناية بالشكل وجماله واحتفال بالصنعة . ويفسر لنا من خلال النظام القبلى بنية القصيدة العربية والوحدة والتكرار ، ووقوف ذلك دون الشعر الملحمى والقصصى . ثم يفسر لنا من خلال الطبقية اعتبارات ومبادىء نقدية خاصة بقصيدة المدح ودرجات الشعراء ، كما يفسر لنا الاعتبارات الفنية التى كانت موضوع نزاع بين الخاصة والعامة ، وما أدى اليه هذا النزاع من محافظة على تقاليد القصيدة القديمة ، وثبات الأسس النقدية المتصلة بها . ووقفة عند بعض المجتمعات العربية بينت لنا كيف تعاونت هذه المجتمعات على المحافظة على التقاليد القديمة ، كل مجتمع من الناحية التى كانت تساير طابع الحياة فيه . وكانت المادة الجديدة التي يقدمها لنا المجتمع ويمكن استغلالها فى التفسير هى تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التى كان لها صداها عند النقاد والشعراء على السواء ، والتى تمثلت فى ميدان التجارة والصناعة ، كتجارة الرقيق والخيل وكصناعة النسيج والثياب والنقود والعقود . فمن خلال هذه المادة أمكن تفسير بعض الأحكام النقدية وفهمها ، كما أمكن تحديد أسماء بعض عناصر الصنعة الشعرية التى اهتم بها النقاد والشعراء على السواء . ومن خلال الحياة التعليمية للبدوى الجاهلى فسرت ظاهرة الإيجاز ، كما فسرت الأوزان من رحلة القافلة فى الصحراء ومن فقدان الكتابة والتدوين . ولست أدرى بعد بم أصف هذه التفسيرات أكثر من أنها محاولة .

٢ – اللغــة

« إن فلسفة اللغة وفلسفة الفن شىء واحد »

كروتشة (١)

ربما كانت مشكلة اللغة من وجهة النظر الجمالية الصرفة أهم ما ينبغى الوقوف عنده ، لأن اللغة كائن حى له كيانه وله شخصيته وليس أداة تعبيرية

(١) Aesthetic, p. 142.

جامدة . وفى محاولة التفسير التى نقوم بها فى هذا الفصل وسابقه يكون الوقوف عند اللغة أمراً طبيعياً . وقد سبق أن تساءل الأستاذ طه ابراهيم وهو بسبيل التعليل لثبات التقاليد الفنية للشعر العربى فقال : « أنقول إن وقوف الشعر العربى عند طابع واحد كان من أثر الاعتقاد بأفضلية القدماء ؟ كيف وقد كان أبو نواس لا يفضلهم ؟ أنقول إنه أثر الذهنية السامية التى لاتجاوز نفسها ولا تبعد فى النظرات ولا تتسع فى التخيل ؟ وكيف وأكثر الذين حرصوا على التجديد كانوا من الموالى من الجنس الآرى ؟ أفى اللغة العربية نفسها وفى أعاريض الشعر توجد أسباب هذا الوقوف ؟ أهذه اللغة الشعرية الجاهلية من العنف والقسوة بحيث لا تلين لنوع آخر من الشعر ؟ بحث دقيق ليس هذا موضعه »[1] .

ونحن نرجو ان نوفق إلى هذا البحث هنا لأهميته بالنسبة لغرض التفسير .

١ — واول قضية ستواجهنا هنا هى قضية اللغة والجنس ، وهى قضية خطيرة أثرت فى كثير من الأبحاث . وقد رأينا ضمن التساؤلات الماضية عبارتى « الذهنية السامية » و « الجنس الآرى » . وهذا ظل لما شاع من الصلة بين الذهنية أو العقل وبين الجنس . وهذه الصلة بين الجنس والعقلية تمتد من طرف العقلية إلى اللغة ، فتكون اللغة ظلا للعقلية بصفة خاصة وللجنس بصفة عامة . ويقول الدكتور أحمد ضيف إن « الاختلاف الأصلى فى الأجناس سبب الاختلاف فى العقول والتصورات والإدراكات ، أو أنه دليل على تغير النفوس واختلاف إدراكاتها . وكل هذا يظهر فى اللغة وتكوينها . قال تين فى مقدمة كتابة « تاريخ بلاغة الإنجليز » : إذا كان تصور الأمة للأشياء تصورا جافاً كانت اللغة ضرباً من الرموز أو ما يقرب من ذلك ، وكان الدين عبارة عن عقيدة ساذجة والشعر خيالا بسيطاً ، وكانت الفلسفة أشبه بشىء من النصائح والمواعظ ، والعلوم مسائل مجموعة مرصوفة . وهذا يدل على جفاء العقول وجمود الأفكار على ما تقرأ

---

(١) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١١١ .

وتسمع . والأمة الصينية هى مثال ذلك »[1] . وبهذا تربط النظرية بين الجنس واللغة من خلال العقلية .

والحق أن النظرية على هذا النحو تشتمل على قضيتين : الصلة بين الجنس واللغة ، والصلة بين العقلية واللغة . وقد تحقق لنا من قبل أنه لا يمكن القول علميا بالصله بين الجنس والعقلية ، وهذا يكفى - منطقياً - لنفى الصلة بين الجنس واللغة . ومع ذلك نجد فردريك مولر F. Müller يقوم كتابه على فكرة الربط بين الجنس واللغة ؛ « ففيه تستعرض لغات الشعوب المجعدة الشعر واحدة فواحدة ، ثم لغات الشعوب الملساء الشعر ؛ فهو يصنف اللغات وفقا للميزات الإثنولوجية . ولا أشد غرابة على القارىء من هذا الترتيب ، ولكن المبدأ الذى يقوم عليه - وهو أمر أكثر خطورة - لا يثبت طويلا أمام البحث ، إذ أن الأحكام التى تطلق على الأجناس يجب أن تؤخذ دائماً بكثير من التحفظ ؛ فمهما قيل فى الدور الذى تلعبه التغيرات التى تصيب الجنس فى تلك التى تصيب اللغه ، فلا نستطيع أن نقول بوجود روابط ضرورية بين هاتين الفكرتين ، إذ لا ينبغى الخلط بين المميزات الجنسية المختلفة التى لا يمكن تحصيلها إلا بالدم ، وبين النظم ، من لغة ودين وثقافة ، التى تعد أعياناً قابلة للنقل ، تعار وتتبادل »[2] .

فالصلة بين الجنس واللغة لا تصور حقيقة ، وهى فى نشأتها فى ميدان الدراسة تعتمد على عنصر خرافى ، إذ أن « وجوه التشابه اللغوى التى لاحظها جونز W. Jones (١٧٨٨) قد ساقت توماس ينج Thomas Young (١٨١٣) الى استخدام عبارة « الهندية الأوربية Indo-European » ليدل بها على الأصل العام لهذه اللغات وغيرها . وسرعان ما انتشرت هذه الفكرة على أنه كان هناك شعب هندى أوربى . وقد جعل رود J. G. Rode (١٨٢٠)

---

(١) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٣٧ .

(٢) ج . ڤندريس : اللغة ، ترجمة الدكتورين عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص — الأنجلو المصرية ، ص ٢٩٨ .

موطنهم الأصلى وسط آسيا »[1] وقد ألح ماكس مولر على استخدام عبارة الجنس الآرى بدلا من الهندى الأوربى ، لا لشىء إلا لأن الشعب الذى غزا الهند ، والذى كانت لغته هى السنسكريتية ، كان يسمى آريا Arya . ولكنه عاد أخيراً ففصل بين الجماعات التى تشترك فى لغة واحدة وبين فكرة الجنس فقال : « عندى أن العالم الإثنولوجى الذى يتكلم عن الجنس الآرى والدم الآرى والعيون الآرية والشعر الآرى يرتكب من الجرم العظيم ما يرتكبه عالم اللغـة الذى يتكلم عن معجم dolichocephalic أو نحو — brachy cephalic »[2] . وكتب هافيت سنة ١٩٠٠ : « إن اللغة والجنس مفهومان مختلفان تمام الاختلاف ، فينبغى فى أى مناقشة لغوية ألا يستعمل لفظ اثنولوجى واحد ، وكذلك فى الدراسات الأنثروبولوجية يجب أن تتحاشى الألفاظ اللغوية »[2] .

وهكذا يتبين لنا كيف امتزجت نشأة فكرة الجنس واللغة بالأسطورة ؛ إذ أن الذين كانوا يقومون بدراسات مقارنة للغات وجدوا وجوه تشابه بين مجموعة منها هى المجموعة الهندية الجرمانية ، ولم يقولوا بوجود جنس هندى جرمانى . ولكن الأسطورة هى التى قامت بهذا الربط . وتنبه لذلك العلماء فنفوا أن تكون هناك صلة بين نظرية الأجناس واللغة . ومعنى هذا ببساطة أن الجنس الواحد قد يتكلم عدة لغات ، وأن اللغة الواحدة قد تتكلمها عدة أجناس ، فلا يدل الجنس على نفسه فى اللغة المتكلمة ، ولا تدل اللغة المتكلمة على جنس بعينه .

هذه هى القضية الأولى فى مشكلة اللغة والجنس . والقضية الثانية هى التى تربط بين اللغة والعقلية ، فيتساءل ڤندريس : « أفنذهب على الأقل إلى القول بأن كل لغة تقابلها عقلية معينة ؟ الواقع أن علم النفس يتكلم عن عقلية فرنسية وعقلية ألمانية ، فلا بد أن تعبر اللغـة عن الفرق الذى يفصل بينهما إذا صح

---

(١) Juan Comas : Racial Myths, p. 33.

(٢) المرجع السابق ص ٤٤

أن اللغة ليست فى الواقع إلا التعبير عن العقلية . هذا المنطق الذى لا غبار عليه من حيث المبدأ عسير التحقيق لأنه يصطدم باعتراضات عديدة [1] » .

وإذا صح الربط بين العقلية واللغة فإن هذا الربط لابد أن يكون على أساس أنه لا صلة بين العقلية والجنس ؛ فإن أول ما يجب تجنبه الحكم باختلاف العقلية باختلاف الدماغ ، لأننا إن فعلنا ذلك أقحمنا من جديد فكرة الجنس فى مسألة سيكلوجية . . . ومع ذلك فليس من شك فى أن كلا الشعبين [الفرنسى والألمانى] له عقلية خاصة وأذواق وعادات وأمزجة وطنية ، ولكن هذه الأمزجة الوطنية ومثلها اللغات عليها طابع النتائج لا طابع الأسباب . كذلك من التحكم أن نعتبر اللغة وليدة العقلية أو العقلية وليدة الظروف ، ونتاج الثقافة والمدنية [2] » . فكأن الفروق التى بين الشعبين الفرنسى والألمانى فروق ثقافية ومدنية تتضح فيما تتضح فى لغة الشعبين ، وليست فروقا جنسية ولا فروقا عقلية .

والحق أن اللغة كائن يشتمل فى ذاته على قانون وجوده وتطوره ، بمعنى أن اللغة الواحدة تكون لها طبيعتها ومزاجها الخاص أو خصائصها الجوهرية التى تعيش بها فى المجتمع متفاعلة معه . وهذا مايسمى عادة عبقرية اللغة ، وهى مجموعة الصفات والخصائص التى تتميز بها لغة عن أخرى . وتتحدد هذه الصفات فى نحو اللغة وصرفها وتركيب عبارتها وتطور نظامها الصرفى . ثم هناك صفات أخص من هذه وإن لم تكن تقل أهمية عنها كالناحية الصوتية (نظام المقاطع والحروف وعددها فى الكلمة ، وعدد الأصوات المستخدمة سواء من الحروف المفردة كحرف السين أو المركبة مثل الـ sh فى الانجليزية والـ sch فى الألمانية) . وهناك أيضاً الناحية الفنية وهو ما يمكن أن يسمى ذوق اللغة . وبهذه الإمكانيات تعيش اللغة فى المجتمع وتتفاعل معه ، وتؤدى حاجته الفكرية والروحية .

---

(١) ڤندريس : اللغة ، ص ٢٩٨ .

(٢) نفسه ، ص ٢٩٨ — ٢٩٩ .

٢ ــ فإذا كانت اللغة كائناً حياً وليست أداة لتناقل الأفكار بين الناس ، كان من الطبيعى أن ترتبط فلسفة اللغة بفلسفة الجمال ، كما ذكر كروتشه ، لأن كليهما يرتبط بالتعبير عن النفس ، « ولا يمكن وضع حد فاصل بين حالة العقل والتعبير اللغوى »(١) . بعبارة أخرى ليس هنا انفصال بين الجملة النحوية أو البنية النحوية للجملة والجملة الانفعالية . « فالنحو ، كالبلاغة . . . عندما ينقل إلى الاستطيقا تكون النتيجة هى الفصل بين التعبير ووسائل التعبير . وهذا مجرد تكرار ، لأن وسائل التعبير هى تماما التعبير نفسه ، بعد أن حطمه النحويون... ففلسفة اللغة ، بعبارة موجزة ، تتحد وفلسفه الشعر والفن ، أو علم التعبير ـ بداهة intuition-expression ، أو الاستطيقا التى تحتضن اللغة فى مجموعها ، مارة خلف حدود اللغة المقطعية والصوتية ، وفى حقيقتها التى لم تمس بوصفها تعبيراً حياً وفى غاية الأهمية (٢) .

وقد كان كروتشه دائم الإلحاح على عدم الفصل بين اللغة وفلسفة الجمال على أساس أنهما غير مختلفين ؛ « ولو أن علم اللغة كان حقاً يختلف عن استطيقا فقد كان ينبغى ألا يتخذ من التعبير موضوعاً له . وهذا التعبير فى أساسه حقيقة استطيقية . أى أنه يجب أن ننكر أن اللغة تعبير . ولكن إصدار مجموعة من الأصوات التى لا تعبر عن شىء ليس لغة . اللغة هى الصوت ذو المقاطع المحدد والمنظم لمقاصد التعبير . وإذا كان علم اللغة ــ من جهة أخرى ــ علماً خاصا بالنسبة للاستطيقا فإنه كان ينبغى بالضرورة أن يتخذ مستوى خاصا من التعبيرات موضوعا له . ولكن عدم وجود مستويات من التعبير مسألة سبق أن شرحناها .

والمشكلات التى يحاول علم اللغة حلها ، والأخطاء التى وقع فيها واشتمل عليها هى ذاتها تماما التى شغلت الاستطيقا وعقدتها . وإذا لم يكن من السهل

---

(١) Wellek : The Theory of Literature, p. 188.

(٢) Encyc. Brit. vol. I, p. 268.

دائما ، فإنه — من جهة أخرى — من الممكن دائما أن ترد المسائل الفاسفية لعلم اللغة إلى صورتها الاستطيقية[١] » .

وإذا لم يكن من الممكن وضع حد فاصل بين التعبير اللغوى والحالة العقلية ، وكان التلازم بين الاثنين ضروريا كان هذا القول كفيلا بأن يضمن للغة ، ذلك الكائن الحى ، التجدد المستمر ؛ « فالمشاعر الجديدة دائما تحدث تغييرات مستمرة فى الصوت والمعنى ، أى تحدث تغييرات جديدة دائما . والبحث عن اللغة النموذجية model language إذن هو البحث عن جمود العاطفة . إن كل إنسان يتحدث ، وينبغى أن يتحدث ، تبعا للأصداء التى تثيرها الأشياء فى روحه ، أى تبعا لمشاعره[٢] » . وتبعا لهذه المشاعر تتكون العبارة ؛ وهى فى كل حالة عبارة نحوية سليمة ، ولكنها مختلطة بانفعال خاص . ويوم تكون الأصوات لغة ، أى يوم تكون تعبيراً ، يكون النحو والانفعال فى العبارة شيئا واحداً . ويتضح هذا التداخل والاختلاط بين العبارة النحوية والعبارة الانفعالية إذا نحن حاولنا أن نحلل أثر الانفعالية فى بنية الجملة . « والانفالية فى اللغة تعبر عن نفسها على وجه العموم بصورتين : باختيار الكلمات وبالمكان الذى يخصص لها فى الجملة ؛ يعنى أن معينى اللغة الانفعالية الأساسين هما المفردات والتنظيم[٣] » . والمقصود بالتنظيم هو ترتيب الكلمات فى العبارة . وتختلف اللغات بالنسبة لموقفها من مسألة الترتيب هذه ؛ فبعضها تخضع فى ترتيب ألفاظها إلى نظام نحوى ملزم ، وهناك لغات أخرى لا يفرض فيها النحو أى نظام إجبارى ، ولا تتأثر العلاقة المنطقية التى بين كلمات الجملة فى شىء إذ غيرنا وضعها . تقول اللاتينية Petrus caedit Paulum كما تقول العربية (يضرب زيد عمراً) أو Petrus Paulum caedit أو (يضرب عمراً زيد) أو Paulum caedit Petrus أو (عمراً يضرب زيد)

---

(١) Croce : Aesthetic, p. 143.

(٢) المرجع السابق ص ١٥٠

(٣) فندريس : اللغة . ص ١٨٦ .

ون أن يؤدى ذلك إلى تردد فى معرفة الفاعل والفعل والمفعول ؛ لأن التحليل المنطق لا يرى فى ذلك أى خلاف . ولكن هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة[1] ، لأنها وإن كانت من حيث التحليل المنطق سليمة فى كل الحالات ، إلا أنها من الناحية الانفعالية مختلفة . وإلا فما الذى استدعى هذا التغيير فى النظام ؟

ولو تذكرنا هنا موقف عبد القاهر الجرجانى فى تحليل الجملة لا على أساس القاعدة النحوية ولكن على أساس الحالة الانفعالية ، وأنه ليست كل جملة مستقيمة نحوياً جيدة ، بل قد تكون مستقيمة نحوياً وقبيحة ، وأن تفاضل الجمل يرجع إلى نظام الألفاظ فى كل ، ذلك النظام الذى يتحكم فيه الانفعال — لو ذكرنا ذلك هنا لعرفنا أى نظرة جمالية عميقة كان ينظرها الرجل . والنتائج التى انتهى إليها الجرجانى فى دراسته لجمالية العبارة وصلتها بالمعانى النحوية هى بعينها ما انتهى إليه ڤندريس بعد أن استعرض تلك الصور الثلاثة للجملة الواحدة ، فوجد أنها تتفاوت من حيث الجودة ، فقد قرر الجرجانى بالمثل أن هناك تفاوتاً فى قولنا قد رأيت زيداً وقد زيداً رأيت ؛ فكلتا الجملتين مستقيمة نحوياً ، ولكن الأولى حسنة والثانية قبيحة . وصحة إعراب الكلام عنده لا تكفى لجماله ، لأن هذا الكلام مرتبط بترتيب الألفاظ ، وترتيب الألفاظ — عنده كذلك — ليس إلا ترتيباً للمعانى النفسية . ولذلك لم يكن الجرجانى يفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الصورة والمحتوى تماماً كما صنع كروتشه ، ولنفس السبب الذى من أجله ألح كروتشه دائماً على عدم الفصل بينهما . وهم جميعا يلتقون — الجرجانى وكروتشه وڤندريس — عند حقيقة أن التعبير انفعال ، وأن هذا الانفعال يتمثل فى نظام الألفاظ فى العبارة ، وذلك النظام هو الذى يجعل التعبير فى كل مرة ينقل انفعالا خاصاً . «فالمسألة فى كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوى[2] » .

---

(١) المرجع ص ١٧٨ .

(٢) ڤندريس : اللغة ، ص ١٨٨ .

٣ — واللغة العربية ككل اللغات ، لها كيانها ولها طبيعتها أو عبقريتها ، أو لنقل لها ذوقها وجمالياتها . ومنذ قديم أحسن أبناؤها — ربما كان بدافع العصبية والتفاخر — بأن لها مميزات لا تكاد تتوافر فى غيرها من اللغات ؛ فالجاحظ يحدثنا عن أن العرب أنطق من غيرها ، وأن لغتها أوسع وأن لفظها أدل ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر ، والأمثال التى ضربت فيها أجود وأسير ، وأن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها . . . الخ[1] . وعلى هذا النحو يربط لنا الجاحظ بين اللغة والجنس ؛ فالعرب أنطق من الشعوب الأخرى ، والبديهة مقصورة عليهم . . . الخ . وهذا الموقف له تفسيره من جهة الصراع الشعوبى الذى بدأ يستعلن فى الأمة العربية منذ أواخر عهد بنى أمية . ولكن كلام الجاحظ او جرد من أفعال التفضيل التى جره إليها موقف التمدح والتفاخر لكان حرياً أن يدل على ظواهر أصيلة فى طبيعة اللغة العربية مثل غناها فى المفردات وفى صور بناء الجملة ، وكذلك الإيجاز .

ومن الباحثين المحدثين من يقف عند عقلية العربى فيربط بينها و بين لغته ، فعنده « أن العربى ذكى ، يظهر ذكاؤه فى لغته ، فكثيراً ما يعتمد على اللمحة الدالة والاشارة البعيدة ، كما يظهر فى حضور بديهته ، فما هو إلا أن يفجأ بالأمر فيفجؤك بحسن الجواب ؛ ولكن ليس ذكاؤه من النوع الخالق المبتكر فهو يقلب المعنى الواحد على أشكال متعددة ، فيبهرك تفننه فى القول أكثر مما يبهرك ابتكاره للمعنى ، وإن شئت فقل إن لسانه أمهر من عقله »[2] . فللعربى ذكاء من نوع خاص يعتمد على اللمحة ، ومن ثم كانت لغته ، بما هى صورة لهذا النوع من العقلية ، تشيع فيها الإشارة السريعة التى يتركز فيها الكثير من المعنى . وهذا يؤكد مرة أخرى ظاهرة الإيجاز التى لمحها الجاحظ . ولما لم يكن هذا الذكاء خلاقاً ، فقد راح يصب المعنى الواحد فى صور

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٣٦١ .

(٢) أحمد أمين : فجر الاسلام ص ٣٧ .

تعبيرية مختلفة . ولعل هذا يفسر لنا فى ميدان الأدب العناية الفائقة بالصناعات اللفظية .

ومن دراستنا للصلة بين الجنس واللغة وأنها غير قائمة نستطيع أن نرفض فى كثير من الاطمئنان تلك النزعة الشعوبية القديمة التى أرادت أن تجعل من الجنس العربى أشرف الأجناس ، ومن اللغة العربية أشرف اللغات . أما فيما يختص بالصلة بين العقلية العربية واللغة العربية فالمسألة على كل حال لايمكن الارتياح إليها بصفة عامة كما رأينا فى الفقرة الأولى من حديثنا عن اللغة ، حيث وجدنا أن الفروق بين اللغات فروق ثقافية وحضارية وليست فروقاً عقلية . ونستطيع أن نقدم هنا دليلا ملموسا فى حياة اللغة العربية يبين لنا بوضوح كيف أن هذه اللغة كانت مظهراً حضاريا للعرب . فالجاحظ نفسه قد وضع الشعر العربى من الأمة العربية موضع البنيان عند العجم[1] . ومن جهة أخرى فقد كان الفرس — وهم ينتمون للجنس الآرى — حريين أن ينقلوا خصائص جنسهم وعقليتهم إلى اللغة العربية بعد أن تعلموها . وإذا قصرنا موقفنا هنا على الميدان الأدبى لوجدنا أنهم لم يصنعوا فى سبيل ذلك شيئا ، بل نجدهم يتكيفون مع الثقافة العربية ، ولم يتحقق ما كان يمكن أن يحدثوه من انقلاب خطير فى الأدب العربى واللغة العربية . ويتلاشى الجنس الآرى وتتلاشى العقلية الآرية ، فإذا بالآرى قد « اندمج فى السامى وأخذ عنه ، وبدل أن يؤثر فيه تأثر منه . وهذه من مزايا اللغة العربية »[2] .

هذا الموقف يبين لنا بوضوح كيف أن اللغة العربية تمتاز فى طبيعتها بأن تقبل دخول العقليات المختلفة فيها شأن كل لغة حية . وحين يتقنها الجميع ، أهلها وغير أهلها ، وربما أتقنها هؤلاء الأخيرون أكثر من أهلها ، يكون

---

(١) راجع البيان والتبيين ، جـ ١ ص ٣٦ — ٣٧

(٢) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ١٨٠ .

هذا تأكيداً لفكرة أن اللغة ليست لغة جنس ، وأنها ظاهرة حضارية أكثر منها ظاهرة عقلية .

ويوم تتكون اللغة ويتكون لها نظام صرفى خاص تبدأ شخصيتها تبرز وكيانها يستقر ، وتستطيع أن تواجه ما يستورد إليها من مظاهر حضارية أجنبية ، فتمتصه فى كيانها بدلا من أن تذوب فيه . ويوم تكوّن للعربية شخصيتها كانت على استعداد لأن تكيف ما تستورده بحسب طبيعتها ؛ فكلمة ككلمة صلدى Soldi (Sous) وهى إيطالية ، تجمع فيها على صلادى ، وهى صيغة عربية خالصة من الصعب أن تعرف منها الكلمة الأجنبية . وهذا يدلنا فى الواقع على استقرار نظام الصرف فى هذه اللغة . وربما كان هذا النظام على شىء كبير من الضخامة . واللفظة التى تتبع أى صورة من صور هذا النظام كانت تعد صحيحة . ولكن بقى بعد ذلك أن تتفاضل الصيغ بحسب كثرة الاستعمال . ولا دخل مطلقا للعقلية فى اختيار هذه الصيغ ؛ « فيكفى فى إحدى اللغات أن يتغلب نوع ما على غيره فى فترة من الفترات ليتضاعف استعماله بعد ذلك فى العصور التالية ؛ فهذا أثر مباشر لتنافس الطرق الصرفية لا يتوقف بأى حال على اختلاف العقلية » [1] . فهناك إذن صيغ تتخلى عن الميدان وإن كانت صحيحة تحت تأثير صيغة أخرى كثر استعمالها . وهنا تكون هذه الصيغة المستعملة أفضل من تلك المهجورة . وهذه الظاهرة واضحة فى اللغة العربية ؛ « فمن الألفاظ ما يستعمل رباعيه وخماسيه دون ثلاثيه . ومنها ما هو بخلاف ذلك . فينبغى ألا تعدل عن الاستعمال فيها [كما يقول العسكرى] ، ولا يغرك أن أصولها مستعملة ، فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك ردىء على كل حال ، ألا ترى أن الناس يستعملون التعاطى فيكون منهم مقبولا ، ولو استعملوا العطو ، وهو أصل هذه الكلمة ، وهو ثلاثى ، والثلاثى أكثر استعمالا ، لما كان مقبولا ولا حسناً مرضياً » [2] .

---

(١) ڤندريس : اللغة ص ٣٠٠ — ٣٠١

(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ، ص ١١٢ .

وقد رأينا كيف أن الخليل بن أحمد لم يقبل من الشاعر قوله « . . . فارفنععا »
وقال له إن هذا ليس شيئا . وإذا كان العجاج قديماً قد استخدم هذه الصيغة
فقال « . . . فاقعنسسا » فإن هذا لم يكن يحسن من موقف الشاعر المحدث،
لأن هـذه الصيغة كانت قد تراجعت أمام صيغ أخرى كثر استعمالها .

وعلى هذا النحو راح علماء اللغة العربية يدرسونها، نحوها ونظامها الصرفى وألفاظها ، فأصبحت اللغة ميدان دراسة وتفهم بعد أن كانت وسيلة طيعة فى أيدى الشعراء القدامى . واستطاع العلماء فى هذه الدراسة أن يقفوا على كثير من أسرار العربية أو لنقل على كثير من إمكانياتها. وقد كانت هذه الدراسات تتم على مسمع من الشعراء ، بل كثيراً ما كانوا يشاركون فيها (أبو نواس) . هذه الظاهرة ، مضافاً إليها حقيقة أن «الشعراء كان عليهم أن يتقنوا اللغة والثقافة الكلاسيكية قبل أن يبدأوا حياتهم الشعرية»[1] ــ يمكن أن تكون أساساً لتفسير اهتمام الشعراء بلغتهم من ناحية ، واهتمامهم من ناحية أخرى بإبراز إمكانيات هذه اللغة التى تتكشف لهم أو يطلعهم عليها الدرس. ولذلك قد تصبح اللغة هى المشكلة الأولى التى يجب البدء منها إذا نحن فكرنا فى دراسة مواطن التجديد فى فن شاعر كأبى تمام .

وبعبارة عامه أصبحت للعربية وضعيتها الخاصة ، واتخذت هذه الوضعية أساساً للكثير من النقد ، وهو ما اصطلح على تسميته بالنقد اللغوى . والمهمة الخطيرة التى قام بها هذا النقد هى محافظته على وضعية اللغة ، وتثبيته لأصولها، وأخذه الشعراء بها . وهذا النقد يشغل حيزاً كبيراً من كتب النقد العربى . ولم يقتصر هذا الاتجاه على فترة من الفترات أو عصر من العصور، فسنجد أنه امتد إلى ما بعد إرساء قواعد العربيـة وأصولها بكثير . وإذا فهمنا وضعية اللغة لا على أنها قواعدها النحوية المقررة بل كل ما يتصل بدراستها من نحو وصرف واشتقاق وعروض وقافيـة وأصوات وخصائص عامة ، كان من السهل أن نرد كثيراً من النقد العربى إلى هذا الأساس ــ وضعية اللغة .

وهذه المادة كما قلت تملأ كتب النقد . وأكتفى هنا بمثالين أولهما متقدم ، والآخر متأخر نوعاً ما . فقد عاب الأصمعى ذا الرمة بقوله :

---

(١) Elkot A.: Arab Conception of Poetry . . ., p. 53.

حتى إذا دوّمتْ فى الأرض راجعه كبر ولو شاء نجى نفسه الهرب

وقال : الفصحاء لا يقولون دوم فى الأرض وإنما يقولون : دوم فى الهواء ، إذا حاق ، ودوّى فى الأرض ، إذا ذهب»[1] . وهناك حادثة طريفة يرويها لنا الصاحب بن عباد فيقول: «كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرومى وينقط عليه . قال فدفع إلى القصيدة التى أولها : أتحت ضلوعى جمرة تتوقد ، وقال تأملها ، فتأملتها ، فكان قد ترك خير بيت فيها وهو :

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى وحلم كحلم السيف والسيف مغمد

فقلت : لم ترك الأستاذ هذا البيت ؟ فقال : لعل القلم تجاوزه . قال : ثم رآنى من بعد فاعتذر بعذر كان شراً من تركه . قال : إنما تركته لأنه أعاد السيف أربع مرات . قال الصاحب : لو لم يعد أربع مرات فقال : بجهل كجهل السيف وهو منتضى ، وحلم كحلم السيف وهو مغمد ، لفسد البيت » . ويعلق على ذلك عبد القاهر الجرجانى بقوله : « والأمر كما قال الصاحب . والسبب فى ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مضاف ثم أردت أن تذكر المضاف إليه فإن البلاغة تقتضى أن تذكره باسمه الظاهر ولا تضمره . وتفسير هذا أن الذى هو الحسن الجميل أن تقول : جاءنى غلام زيد وزيد ، ويقبح أن تقول : جاءنى غلام زيد وهو . ومن الشاهد فى ذلك قول دعبل :

أضياف عمران فى خصب وفى سعة وفى حباء وخير غير ممنوع
وضيف عمرو وعمرو يسهران معاً عمرو لبطنته والضيف للجوع

وقول الآخر :

وإن طرة راقتك فانظر فربما أمر مذاق العود والعود اخضر

وقول المتنبى :

بمن نضرب الأمثال أم من نقيسة إليك وأهل الدهر دونك والدهر

ليس يخفى على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر فى ذلك كله بالضمير فقيل : وضيف عمرو وهو يسهران معاً ، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر ،

(١) الآمدي : الموازنة ، ص ٣٥ .

وأهل الدهر دونك وهو — لعدم حسن ومزية لاخفاء بأمرهما[1] ».

ومن هذين المثالين يتبين لنا كيف كانت وضعية اللغة تتحكم فى الشعراء وتتخذ أساسا لنقد شعرهم . والمثل الأول يفسر لنا ظاهرة ثبات اللغة على صورتها القديمة ، أو على الأقل محاولتها فى هذا السبيل . فإذا كان ذو الرمة قد استخدم فى شيء من المرونة صورة فى غير ما ألفت له ، فاستخدم التدويم مع الأرض وهو لايستخدم إلا مع السماء ، فقد عد هذا خروجا على وضعية اللغة ، وكان هذا الخروج سببا فى عيب الأصمعي لشعره . وقد وقفت هذه الوضعية بالمرصاد لشاعر كأبى تمام ، حاول أن يخرج إلى صور جديدة من التعبير (كاستخدام الأخدع للدهر ، والحواشى للحلم ، والخلاخل للخصر .. الخ) ولم يكن هذا الحرص على وضعية اللغة تقليدا جديداً فى ميدان النقد ابتكره اللغويون ، ولكنه تقليد عرفوه منذ العصر الجاهلى يوم عاب طرفة استخدام الشاعر الصيعرية للجمل وهى لا تستخدم إلا للناقة ، وقال عبارته المشهورة : استنوق الجمل .

والواقع أن اللغة فى الشعر ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة ، بل أمين ما فيها هو هذه المرونة التى تجعلها متجددة دائما بتجدد الانفعالات . فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائما استخداما جديداً . وهذا ما قاومته وضعية اللغة مقاومة كبيرة ، وأصبحت اللغة التقليدية بألفاظها وبصور استخدامها المعهودة هى الميدان الذى يستطيع أن يتحرك فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصة ولا يباح لهم الخروج منه . بعبارة اخرى ظلت اللغة الكلاسيكية هى لغة الشعر الراقى .

والمثل الثانى يقف بنا من وضعية هذه اللغة على خاصية من خاصياتها الجمالية التى تظهر فى الاستعمال وهى تكرار الظاهر فى مثل : جاءنى غلام زيد وزيد ؛ فهذا التكرار هو « الحسن الجميل » ، والإضمار فى هذه الحالة قبيح . ولذلك كان بيت ابن الرومى — رغم ما فيه من تكرار ، أو بسبب ما فيه من تكرار للظاهر — هو أحسن بيت فى قصيدته كما رأى الصاحب . وهذا ما يدلنا

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص ٤٢٦ — ٤٢٧

على أن للغة العربية قوانين داخلية تجعل بعض الاستعمالات جميلا والآخر قبيحا.

ولسنا نريد هنا أن ندخل فى دراسة تفصيلية لطبيعة اللغة العربية، ونكتفى بأن نذكر أن خبرتنا بها، والمفهومات التى سادت بين علمائها فضلا عن الناطقين بها، كلها تؤكد أن طبيعة هذه اللغة طبيعة تركيبية وليست تحليلية. والصورة الرمزية التى تدل على هذه الطبيعة هى تلك الصورة القديمة التى ذهبت إلى أن الألفاظ كالأوعية، وأن العرب ربما جعلت كثيراً من الأمتعة فى وعاء واحد. فهذه الصورة تعبر لنا فى صدق عن تصورهم وإحساسهم بهذه اللغة وطبيعتها. وحين نجعل الأمتعة الكثيرة فى وعاء واحد فإننا لن نحتاج إلى أوعية كثيرة؛ فسرعان ما تستوعب الأوعية قليلة العدد كل مالدينا من متاع. وهذا يفسر لنا قصر الأعمال الأدبية وميلها إلى الصورة الموجزة؛ فقد كان العربى يستطيع أن يقول كل ما لديه فى بيت أو بيتين. ولكن هذه الصور الموجزة عنده هى عنوان البلاغة. ولم يكن من الممكن أن تتسع هذه اللغة — أمام اعتبار أن البلاغة هى الإيجاز — لتلك الأنواع الأدبية القصصية، لأن الوعاء هنا — على العكس — فسيح متسع والمتاع الذى فيه قليل، أو لنقل لأن القصه على طولها تعطينا فكرة أو معنى أو خبرة واحدة بسيطة كان من الممكن تناولها فى بيت من الشعر أو شطر من بيت. وحين أخذ ابن الرومى فى استقصاء المعنى وتناوله فى أبيات كثيرة تميزت قصائده بطول النفس. ولكن النقاد كانوا يبحثون فى هذه القصائد عن البيت الشعرى الذى توافرت فيه فكرة «الأمتعة الكثيرة فى الوعاء الواحد» فكانوا لايجدون فى القصيدة الطويلة إلا البيت أو البيتين فيعتبرونهما كل مافى القصيدة. يقول القاضى الجرجانى: «ونحن نستقرىء القصيدة من شعره وهى تناهز المائة أو تربى أو تضعف فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذى يروق أو البيتين[1]» وبذلك استقرت الصورة التركيبية فى اللغة، وكان الشعر أنسب الأنواع الأدبية التى تصلح فيها هذه الصورة؛ لأن القصيدة كان من الممكن أن تتكون من مجموعة صغيرة من الأبيات من جهة، ولأن البيت هو أقل صورة لفظية

---

(١) الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص ٤٢.

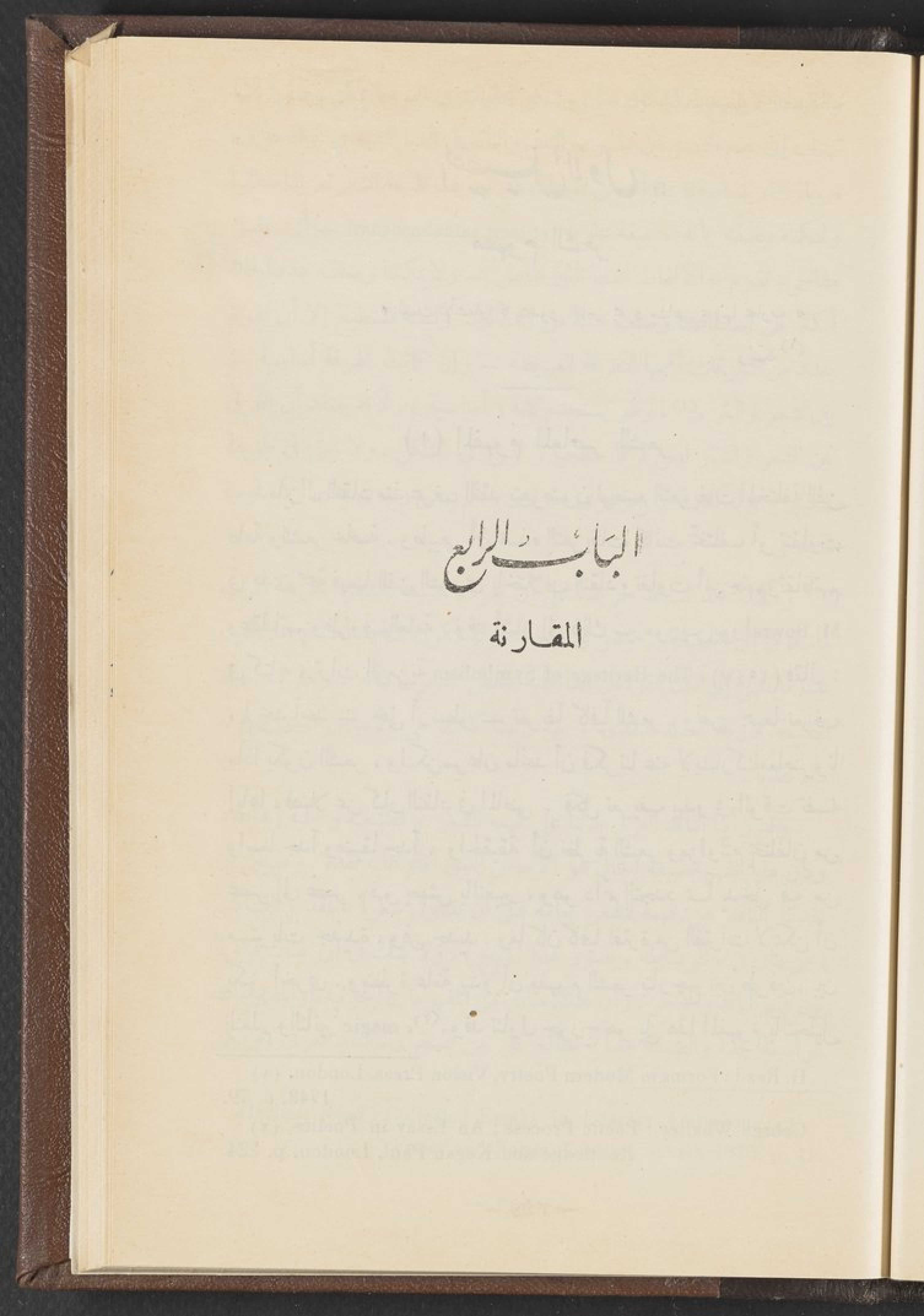
يمكن أن تتضمن أكبر قدر ممكن من المعنى . وبذلك تفسر لنا طبيعة اللغة ذاتها شيوع مبدأ الإيجاز، كما تفسر لنا الاهتمام بالبيت أكثر من الاهتمام بالقصيدة.

وإذا سلمنا مع نيكلسون بأن أوزان الشعر العربى تعد تطوراً لظاهرة السجع[1] أدركنا إلى أى حد تكون الصلة بين اللغة العربية وأوزان الشعر. وهذه الأوزان – كما رأينا – صاحبت فى نشأتها القافلة فى عرض الصحراء ، فبدأ العربى ينغم كلامه على ضربات أخفاف الإبل وحركاتها . ومعروف أن السير عملية إيقاعية، ومن ثم بدأ الإيقاع يتوازى مع مقاطع اللغة المنغمة ، وكانت النتيجة أن أصبحت أوزان الشعر ألحانا إيقاعية كذلك ، ولكنها وثيقة الصلة باللغة ذاتها . وهذا مالاحظه من قبل الجاحظ حين نظر فى عمل الملحنين والموسيقيين الذين يضعون الألحان للشعر العربى فوجد أن العرب « تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونا على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون[2] » . وهذا يؤكد الصلة القوية بين اللغة وأوزان الشعر . وحين خرج الأدباء إلى أوزان جديدة كانوا قد خرجوا كذلك على وضعية اللغة ، ولم تكن أعمالهم الأدبية هى الانتاج الأدبى الراقى . هذه الصور الثابتة للأوزان وصلتها الوثيقة بطبيعة اللغة ووضعيتها منعت الشاعر من التحرر والخروج إلى أوزان جديدة من جهة ، كما دعته من جهة أخرى إلى أن يركز كل القيم الإيقاعية فى البيت الواحد موفقاً بينها وبين المعانى الكثيرة التى يريد تركيزها فيه ، معتمداً فى ذلك على الألفاظ وقيمها الصوتية والدالة . وبذلك وضعت بذرة الصنعة التى أصبحت القيم الفنية فيما بعد تتركز فيها .

أترانا بذلك قد أجبنا بالإيجاب على السؤال القديم الخاص بثبات التقاليد الفنية : هل فى اللغة العربية نفسها وفى أعاريض الشعر توجد أسباب هذا الثبات ؟ — نعم ، وإنها لمحاولة .

(١) Reynold A. Nicholson : A Literary History of the Arabs, London, Adelphi Terrace, 3rd impr., 1923, p. 75.

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ ١ ص ٣٦١



الباب الرابع

المقارنة

الفصل الأول

مفهوم الشعر

« ليست الأشعار كما يتصور الناس مجرد مشاعر ؛ إنها تجارب »
رلكه (١)

---

(١) المفهوم المعاصر للشعر

مايزال النقاد منذ عرف النقد يتعرضون لوضع التعريفات المختلفة للفن عامة وللشعر خاصة . وطبيعي أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتفاوت فى مدى صحة فهمها للفن الشعرى باختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافاتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة . وقد أشار إلى ذلك سيرموريس بورا M. Bowra فى كتابه « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism » (١٩٤٧) فقال : « لم يجد أحد — حتى أرسطو — تعريفاً كافياً للشعر . ونحن جميعا نعرف ماذا يكون الشعر ، ولكن سرعان مانجد أن فكرتنا عنه لايشاركنا معاصرونا إياها ، فضلا عن كبار النقاد فى الماضى . فكل تعريف يبدو فى الوقت نفسه واسعا جداً وضيقا جداً . والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاولته يختلفان من عصر إلى عصر . فهو يعيش بالتغيير ، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة ، وفن جديد . وما كان كافيا لفترة من الفترات لايمكن أن يكفى أخرى . وبنظرة عامة يبدو أن مفهوم الشعر يتأرجح بين طرفين ، بين التعليم والتأثير magic »(٢) . وقد تناول جورج هو يلى هذا المفهوم بالتحليل

---

(١) H. Read : Forms in Modern Poetry, Vision Press, London, 1748, p. 79.

(٢) George Whalley : Poetic Process ; An Essay in Poetics, Routledge and Kegan Paul, London, p. 224.

والنقد مما لايتسع له المكان هنا ، ولكن محاولته فى عمومها يمكن وصفها بأنها تهدف إلى عدم الفصل بين مفهومى التعليم والتأثير فى العمل الشعرى. وقد عرف هربارت ريد H. Read أنه من غير الممكن تعريف طبيعة الشعر تعريفا منطقيا ولكنه يصفه بأنه « صفة علوية transcendental quality — أى نقل مفاجىء تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص — ولايمكننا وصف هذه الحالة أكثر من استطاعتنا وصف حالة من الجمال . ولسنا تستطيع إلا أن نقوم بعدد من التفرقات أهمها التفرقة العريضة — وإن كانت تفرقة أساسية — بين الشعر والنثر »[1] . وهو يستخدم كلمة (أساسية) ، لأنه يعتقد أن الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا سطحيا ، ليس فى الشكل ، ولا حتى فى طريقة التعبير ، ولكنه فرق جوهرى صرف . ثم يمضى ريد فى بحث الأسلوب الشعرى .

وهكذا نجد الناقد حريصا على أن يعرف طبيعة الشعر معرفة أقرب ماتكون إلى الحقيقة . وهو فى هذه المحاولة تكون نتائجه أصدق ماتكون عند ماينتهى إلى تلك القوانين الداخلية للعمل الشعرى ذاته . ومعرفته بهذه الطبيعة لازمة لعمله النقدى ، بل ربما كانت هى الأساس الذى يتيح له بناء نقديا .

وقد رأينا الناقد العربى يدلنا على فهمه للشعر ، لطبيعته وعملية إبداعه . وكان هذا الفهم بطبيعة الحال هو الأساس الذى أقام عليه نقده . وطبيعى أن يحدثنا الناقد عن فهمه للشعر بعامة قبل أن يتناول شعراً بالنقد (القاضى الجرجانى فى « الوساطة » يصور هذا المنهج) . ولا شك فى أن هناك فروقا بين فهم الناقد والآخر ، وأن هناك مئات من المفهومات الجزئية، أوالمفهومات الواسعة جداً والضيقة جداً ، تطالع كل من يستقرىء النقد العربى . ولكن

---

(١) Herbert Read : Collected Essays in Literary Criticism, Faber and Faber, London, 2rd ed. 1950, p. 41.

هناك مفهومات عامة لم تكن ملكا لأحد بل كانت ملكا للجميع ، هى تلك المفهومات التى تجمعت فى « عمود الشعر » ، فلعل المبادىء التى تجمعت فيه أن تكون هى الصورة المبلورة لتلك المفهومات الكثيرة المشتتة . فعمود الشعر بعبارة أخرى هو قوانين الشعر كما تتمثل عند العرب .

وفى نهاية النصف الأول من القرن العشرين (على وجه التحديد سنة ١٩٤٦) كتب دونالد استوفر — الناقد الأمريكى المعاصر — كتابه عن « طبيعة الشعر » . وقد قدم فى هذا الكتاب سبعة مبادىء يراها كافية — إذا هى تحققت — لأن تقدم إلينا مالا نتراجع عن اعتباره فن الشعر . وقد كانت قيمة هذا الكتاب هى التى لفتتنا إلى فكرة المقارنة . وقيمة الكتاب تأتى من أن صاحبه لم يحاول أن يفهم الشعر من وجهة نظر معينة ، كأن يهتم باتجاه مدرسة من المدارس الشعرية ، فلم يتحيز فى وقت من الأوقات — نتيجة لذلك — إلى رأى يقف عند طرفى الخط ، وهو بذلك تجنب الوقوع فى المفهومات الواسعة جداً والضيقة جدا . وقيمة الكتاب تأتى كذلك — وهو الأهم — من أن مادته هى المادة المصفاة من كثير من المفهومات الغربية السابقة . ولذلك سنتخذه أساسا للمقارنة هنا بعمود الشعر . وكان من التوافق الغريب أن ينتهى كل من « عمود الشعر » فى الماضى ، واستوفر فى الحاضر ، إلى تحديد طبيعة الشعر بسبعة مبادىء . ولكننا سنشير من وقت لآخر إلى مصادر أخرى حديثة للمفهومات الجزئية التى سيقدمها لنا استوفر .

وقد نبه استوفر منذ اللحظة الأولى إلى أن كتابه إنما يعالج مشكلة واحدة هى طبيعة الشعر . والفكرة الأساسية التى سيعمل على تحقيقها هى أن القصيدة من الشعر تشبه الشخص أو الشخصية تماما . وهو يعنى الشخص مجرداً ، لا شخص الشاعر صاحب القصيدة . فكما أن للشخص صفات متعددة يتكون هو من مجموعها فكذلك القصيدة . وهى بعد تجربة فردية خيالية ، سجلها شاعر فرد بكل أمانة ودقة ممكنة .

وطبيعة الشعر مرنة ، ولهذا كانت قوانين الشعر — كقوانين الطبيعة — يمكن أن تستنبط بوصفها مبادىء موجهة ، يتحرك الأفراد فى حدودها بسهولة تبعا لطبائعهم الخاصة ، فلا هى تترك لهم الحرية ولا هى تعوقهم . فطبيعة الشعر ليست آلية ، وقوانينه ليست أوامر ، ولكنها ملاحظات ، فهى لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه .

والكتاب بعد ينقسم إلى سبعة فصول ، يتناول الكاتب فى كل فصل خصيصة أو مبدأ أو قانونا من قوانين الشعر . والخصائص الخمس الأولى هى خصائص الشعر Poetry ، والفصلان الأخيران — وإلى حد ما الفصل الأول — لدراسة خصائص القصيدة Poem . وقبل أن نعرض هذه المبادىء عرضا سريعا أود الوقوف عند الإشارة إلى ما بين الشعر Poetry والشعر Poems من فرق . فنحن كثيراً ما نستخدم اللفظ لندل به على المعنيين . والحق أن مفهوم الشعر Poetry يدل على التصور العام للعمل الشعرى كائنا ما كان نوعه أو مستواه . نستطيع أن نقول بعبارة أخرى إنه يدل على التصور العام المستنبط من كل شعر ، والذى يتمثل فى كل شعر . والشعر أو القصائد Poems تنسب إلى الشعر بما يتمثل فيها منه . وقديما استخدمت كلمة Poesy (لتدل على القدرة البنائية) وكلمة Poetry (لتدل على الأشعار Poems بعامة أو مزاولة الشعر) . ولكن التفريق بينهما لم يمكن توطده فى القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر . ولا تكاد الكلاسيكية الحديثة تفرق بينهما تفريقا جوهريا . ويبدو أنه قد فات الأوان لتعميم كلمة Poesy ، كما أن الحاجة إلى لفظ جديد ليست ماسة . ويذهب هويلى إلى أنه ليس من الصعب الاحتفاظ بكلمة شعر Poetry لتدل على العملية ، وكلمة « أشعار Poems » للفظ الجامع . والتمييز بين المفهومين . . . ينير السبيل للنقد [1] . والفرق بين هويلى واستوفر فى هذا التفريق هو أن الأول يربط بين الشعر Poetry والعملية الشعرية Peetic ،

---

(١) أنظر هويلى : المرجع السابق ص ٢٢٥

ويعمم كلمة الشعر Poems ليجعلها تدل على العملية والأشياء الحسية المسماة شعراً (القصائد)، فى حين أن الأخير يضع القضية وضعاً آخر أوضح وأدل، فيجعل كلمة الشعر Poetry تدل على المفهوم العام، على النظرية، وكلمة الشعر أو القصيدة Poem خاصة بالبنية الحسية التى يتمثل فيها هذا الشعر.

وهذه هى المبادىء السبعة التى تتمثل فى الشعر والقصيدة بحسب التقسيم الذى أشرنا إليه عند استوفر من قبل.

أولا: اللغة فى الشعر هى أول ظاهرة تحتاج إلى النظر. وواضح أن لغة الشعر تختلف عن لغة العلم والفلسفة؛ فالعلم والفلسفة فى حاجه إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة أو توصل إليه. ولا بأس فى الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وجدت اللغة التى تؤدى إلى هذا الهدف من أقرب طريق كما هو الشأن فى لغة الجبر (ا + ب = حـ مثلا).

أما اللغة فى الشعر فلها شأن آخر؛ إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلا أمينا. وليست المسألة مجرد نقل أمين فحسب، ولكنه النقل الأمين عن المبدع عند مايفكر أولا وقبل كل شىء باعتباره فرداً. لذلك كانت لغة الشعر ممتلئة بالمحتوى الذى تنقله نقلا أمينا. وهى بعد لغة فردية فى مقابل اللغة العامة التى يستخدمها العلم. وهذه الفردية هى السبب فى أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التى يضمها المعجم. والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها. فالعلاقة بين الأصوات فى الشعر — كالموسيقى تماما — يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحى، سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسبة. والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلى، والإيحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص. ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا بحيث يؤدى هذا التلوين الإيقاعى إلى الغاية المطلوبة.

ولا يوحى إلينا تحليل استوفر للكلمة الشعرية إلى عناصر ثلاثة أن هذه العناصر تعمل مستقلة فى العمل الأدبى ، فليس هناك ناقد واحد يتصور هذا الانفصال . ومفهوم القصيدة ومفهوم الشعر بعامة لايترك فرصة لهذا الفهم. وقد أشار ولك — وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين — فى دراسته لنظرية الأدب ، فى ختام الفصل الذى عقده للحديث عن الوزن والإيقاع إلى أن « الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران فى مجموع العمل الفنى ، غير منفصلين عن المعنى[1] » .

وانضباط لغة الشعر ، (وهو هنا المبدأ الأول) لا يعنى عدم القابلية للتغيير ، كما هو الشأن فى العبارة (٢ + ٢ = ٤) مثلا ، ولكن يعنى الحد الأقصى من قوة التعبير . ولذا فإن الشعر غير قابل للترجمة ، لأنه إنما كان شعراً فى لغته وبلغته ، ولغته قيمة غير منفصلة عنه . وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلا مساوياً كما هو الشأن فى اللغة العلمية ذات الصبغة العامه .

ونحن لا نجد من المحدثين من تناول مشكلة اللغة من حيث صلتها بطبيعة الشعر مثل پول فاليرى — عضو الأكاديمية الفرنسية — فى الجزء الثالث من كتابه Variété ، فقد نظر إلى مشكلة الترجمة التى حكم باستحالتها استوفر ، فكانت فى نظرته طرافة ولكن كان فيها عمق أيضاً . فعنده أن ترجمة العمل الشعرى ليست مستحيلة فحسب ، بل إنه يستحيل نقل القصيدة إلى صورة نثرية من لغتها كذلك ، وهو يسمى ذلك ترجمة الشعر الى النثر . ويرجع ڤاليرى تذبذب الذوق الفرنسى فى خلال القرون الثلاثة السابقة إلى الجهل بطبيعة الشعر الحقة . ولذلك لم تأخذ الاتجاهات المختلفة صفة الثبات والشيوع لأن التغيير لم يكن أكثر من نوبات accés عارضة تنتج من وقت لآخر فى صورة تمرد أو عصيان ، أو يقوم بها عدد ضئيل من الشخصيات الثائرة .

(١) Wellek, R. : The Theory of Literature, p. 176.

ومشكلة اللغة هي مفتاح هذه القضية عند ڤاليرى . ومن ثم راح يبحث طريقة اللغة ومدى مالها من أثر فى الشعر بحيث تخلق منه شيئاً آخر يختلف تمام الاختلاف عن المفهوم العادى للغة المستعملة . وقد عنى القدامى بدارسة الاستعارات وتحليلها من الوجهة البلاغية ، ولكن هذا التحليل ناقص لأن المسألة ترجع أولا وقبل كل شيء إلى الاستعمال . هذه المحسنات — وإن أهملها نقد المحدثين — تقوم بدور هو من الأهمية فى المكان الأول ، لا فى الشعر الواضح المستوى بل فى الشعر الثائر الذى يتجاوز حدود الألفاظ المنضبطة ، ويوسع أو يضيق من معانى الكلمات ، ويغير فى كل لحظة من قيم هذه العملة . وهذا التغيير يحدث أحياناً على ألسنة الناس ، وأحياناً أخرى نتيجة للضرورات المفاجئة فى التعبير الفنى ، وقد يحدث هذا التغير من القلم المتردد فى يد المؤلف .

كل هذه التغييرات التى يحدثها الشعراء فى اللغة يجعل منها شيئاً آخر . وهذا هو الأمر الجدير بالتحليل .

ولم يعن أحد بدراسة ظاهرة الاستعمال فى اللغة وتحليلها ، وتبين ما يمكن أن يكون لها من أثر فى فهمنا لطبيعة الشعر فهماً صحيحاً . ومن ثم ظهرت المحاولات الكثيرة الخاطئة لفهم طبيعة الشعر هذه . ومن بينها تلك المحاولات التى تترك هذا الفن ذاته لتتحدث عن أشياء هى فى الواقع خارج الفن . يمثل ذلك القائلون بأن الآداب نوع من التربية لصالح الشعب ، وأنها تكون الشباب وتثقفهم ؛ فهؤلاء يخلطون بين الآراء العامة والمتعة المباشرة التى يثيرها العمل الفنى . إنهم يفهمون العمل الفنى على مرحلتين ، فلا يتذوقون القصيدة من حيث هى شعر تذوقاً مباشراً ، ولكنهم يترجمونها — إذا صح التعبير — إلى النثر أولا ، ثم يفهمونها ويتذوقونها ويحكمون عليها أخيراً من خلال هذا النثر ، فهم يعاملون القصيدة كما لو كانت منقسمة إلى عبارات نثرية مكتفية بذاتها وقائمة وحدها من جهة ، وإلى قطعة موسيقية خاصة من جهة أخرى .

ثم يمضون يقسمون العبارة بدورها ، فتنحل فى أيديهم إلى متن صغير (قد يقل فى بعض الأحيان إلى أن يصل إلى كلمة واحدة أو عنوان العمل ذاته) وإلى كمية من التوابع كالزينات والصور والمحسنات والصفات و (التفصيلات الجميلة) أما فيما يختص بموسيقى الشعر فإنهم يقفون منها بعيداً ؛ بعضهم يعتقد أنها شىء يمكن إغفاله والتهاون فيه ، وهى عند البعض موضوع لدراسات تجريدية علمية أحياناً ، وغير مثمرة فى العموم .

ومن ذلك يخلص فى أيديهم من العمل الفنى (القصيدة) طائفة من الألفاظ لها معانيها العادية ، وتؤدى فى مجموعها معنى ما ، يفهمونه ويحكمون على القصيدة بحسبه . وهذا هو الحكم الخاطىء الذى لا يتصل بالقصيدة ذاتها مباشرة وإنما هو يتصل بصورة ممسوخة منها هى الصورة « النثريه » التى ترجمت القصيدة « الشعرية » إليها . وهنا يقول فاليرى : إن عادة الحكم على الشعر بحسب النثر وبحسب وظيفته ، وتقويمه على أساس من كمية النثر التى يشتمل عليها جعلت الذوق العالمى يصبح شيئاً فشيئاً نثرياً prosaïque . وقد بدأت هذه الظاهرة منذ القرن السادس عشر . فالأخطاء العجيبة للدرس الأدبى وأثر المسرح والشعر الدرامى (الشعر الدرامى معناه الواقعة l'action وهى فى جوهرها نثرية) أشاعت كلها كثيراً من السخافات وكثيراً من التجارب التى تكشف عن الجهل الفاضح بأمور الشعر .

وقد وقف الشعراء — بغريزتهم أو بإرادتهم — يعارضون تجزىء أعمالهم الفنية ، وترجمتها فى طائفة من الألفاظ تؤدى معنى يكون موضوعاً للحكم عليه من حيث قيمته لصالح الشعب وتثقيف الشبان . ذلك أن العمل الفنى ليس معنى وليس فكرة ، وإنما هو وجود كامل أو حالة شعوريه كاملة . صحيح أن الشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التى يستعملها الناس فى حديثهم العادى أو يستعملها الكتاب فى نثرهم للتعبير عن فكرة ، ولكن الشاعر حين يستخدمها فإنه ينفى عنها قيمها العادية المعهودة ، ويكسبها قيما جديدة . وهو يحاول بشتى

الوسائل أو يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادى لها ، ويوسع أو يضيق من مدلولاتها . وعلى الجملة فإن كل ما يؤكد له أنه لا يتحدث بالنثر حسن عنده ، وليست القوافى، والتقديم والتأخير ، والاستعارات والتنسيقات والصور — ليست إلا وسائل فى يده لمعارضة الاتجاه النثرى .

والأدب — عند ڤاليرى — لا يثير الاهتمام إثارة عميقة إلا بمقدار ما يؤثر فى الروح ببعض التغييرات ، تلك التغييرات التى تلعب فيها الخواص المثيرة للغة دوراً رئيسياً . قد يقرأ الإنسان كتاباً ويقرأه فى نشوة ، ولكنه لا يستولى على كيانه كما لو أنه وجد فيه آثار فكرة تضارع فى سيطرتها سلطان اللغة ذاتها . أما فى حالة الشعر فيبدو أن هناك قدرة لازمة لإخضاع اللفظ العادى لغايات مفاجئة دون تحطيم للصيغ المقدسة ، ثم التمكن من نقل الأشياء التى يصعب قولها ونقلها ، وتلازم الانسجام (الهارمونى) وتوجيه العبارة والأفكار جميعاً — وكل هذه هى الأمور الأولى فى فن الشعر .

وعلى الجملة فإنه كلما كانت القصيدة « شعرية » قل إمكان التفكير فيها « نثرياً » دون أن تتلف . فتلخيص القصيدة وصياغتها نثراً يعد جهلا تاماً بجوهر الفن . وليست الأفكار التى تظهر أو يوحى بها نص القصيدة هى الشىء الوحيد والرئيسى فى الكلام ، ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقاع والانسجام le nombre والزينات — فى أن تثير نوعاً من التوتر أو الهياج ، وأن تخلق فينا عالماً — أو حالة من الوجود — غاية فى الانسجام.

وهكذا يؤكد ڤاليرى ببحثه طبيعة الشعر فكرة استوفر[1] فى فردية لغة الشعر ، وأن كل شاعر يصنع لغته الخاصه المعبرة ، وأن القصيدة بنية شعرية لا نثر فيها .

ثانياً : والخاصة الثانية للشعر هى العمق . فالتجربة التى تتمتع بدرجة

---

(١) يؤيدها في ذلك بعبارة صريحة هوبلى Whalley فى كتابه السابق ص ٢٣٣ .

كبيرة من العمق هى التجربة التى يبزغ منها الشعر . والواقع أن طبيعة المشكلة تتناول أصل الشعر كما تتناول صفاته . والشاعر فى حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل . وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر ، فكثرة التفصيلات لا تترك عملا للإيحاء الذى تتمتع به لغة الشعر ، والذى يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها . ولذا فإن التعبير المباشر فى الشعر ليس تعبيراً شعرياً . وحياة الألفاظ الطويلة ، وما تبلور فيها من مأثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية . والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز . والتناقض بين الصور والرموز لا يعنى فسادها ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . وذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس .

فالعمق إذن عامل مهم فى الشعر ، ولا تكفى الأمانة والانضباط ، فإنه من السهل على الإنسان أن يصب على الورقة ألفاظاً ضعيفة مختلطة فى غير ما نظام ، مبتذلة ، لتعكس فى صورة أمينة صحيحة وخامة عقله وتفككه وآليته . ولكن الغباء مهما يكن منقولا فى غاية الدقة فإنه لن يكون شعراً . وهذا معناه أن الشعر يقتضى سمو العاطفة وعمقها . ومع أن الشعراء يختلفون فى طرق أداء ذلك بين الإيجاز والإسهاب ، أو بين حذف التفصيلات والتكرار ، أو بين الإشارة المفاجئة والتأثير السحرى الهين ، أو بين التناقض والتوازى ، فإن النتيجة واحدة ، وهى أن التعبير الأمين من أقلامهم يصبح شعراً لأنه أخذ مأخذ القوة والعمق .

ثالثاً : والصفة الثالثة للشعر هى صفة الأهمية . والمقصود بها أهمية العاطفة المعبر عنها . وفى بعض الأحيان يكون فى التعبير عاطفة ، ولكن أعظم منه الشعر الذى يكون للفكر فيه قيمة أكبر بالنسبة للحياة الإنسانية . وهذا يؤدى بنا إلى القول المأثور بأن الشعر له غاية تعليمية ، لأن الجانب الفنى لا ينفصل عن الأخلاق فى التجربة الشعرية . فالشعر لا يقاس بصفاته

الفنية أو بعمق تجربته فحسب ، بل أيضاً بقيمة هذه التجربة بالنسبة للعالم . والشاعر لا يكتب لمجرد المتعة وتحريك أصابعه ، ولكنه يكتب ليتصل بالآخرين . والمدارس الكلاسيكية كانت تلح على هذه الأهمية فى الشعر ، فى حين اهتمت المدارس الرومانتيكية بعمق التجربة .

وقد شاع فى العصر الإليزابيثى مفهوم خاص للشعر يعارض فكرة الأهمية هذه وينفى أن يكون للشعر أهمية لأنه عملية تقليدية فيها كثير من الكذب ، وإن سيق هذا الكذب بمهارة . ومع ذلك فقد ظل الاتجاه إلى الأهمية ثابتاً منذ اليونان حتى ماثيو أرنولد . وما زال القرن التاسع عشر يؤكد الأهمية الأخلاقية للشعر .

وطبيعى أن يكون لدعوى الأهمية هذه رد فعل كما هى طبائع الأشياء ؛ فوقف العصر الحديث موقفاً عدائياً من فكرة الأهمية . وهذا الموقف قد مهد له منذ القرن الثامن عشر كانت وفنكلمان ولسنج أو المدرسة الجمالية على وجه العموم . وكانت دعواها تقوم على أساس أن الجمال مستقل عن الغايات الخلقية والتعليمية . وقد تبلورت هذه الدعوى فى العصر الحديث عند المفكر الإيطالى بندتو كروتشة ، زعيم القائلين بفصل القيم الجمالية فى الفن عما عداها .

ومع ذلك فكل الشعر تعليمى ، بمعنى أنه يحتوى على معرفة . والشعر يزيد من معرفتنا ، فليس بشعر مالا يؤثر فينا . ونحن لا نتأثر دون أن تصبح لدينا معرفة بتجربة جديدة أو أكثر حيوية بالنسبة لمعرفتنا الأولية السابقة . ووجهة نظرنا فى أن الشاعر أمين وعميق تجعل الشاعر معلماً . فهو معلم من هذه الوجهة . أما كونه يسوق إلينا فى شعره العبارات الأخلاقية المباشرة فليس هذا هو المقصود ، لأن القارىء لا يقنع غالباً ، لأنها — كما يقول ورد سورث — لم تنقل حية بواسطة العاطفة إلى القلب .

وليس عمل الشاعر إقناع القارىء (تعليمه) بالعقل وحده ، ولكنه يؤثر فى كل ما هو حى فى الإنسان . وطبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى

أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس فى كل العصور ، ولكن أهمية الشعر -حية متنقلة ، وتتشكل عند كل قارىء بحسب فهمه الخاص . فالشاعر لا يعدو أن يكون مجرد قائل لشيء ، ولكن نجاحه يعتمد على ثقته هو والقارىء من أن الشيء المقول يستحق أن يقال . فالشاعر هو المرآة التى تبدو فيها الظلال الهائلة التى يعكسها المستقبل على الحاضر ، فهو يرى الحياة جديدة لا نسخة من صورة قديمة . فإذا انتقل شعره بنجاح إلى الآخرين فقد تحتم أن يكون له أهمية .

هذا التصور للصلة بين التعليم والمتعة فى الشعر كما يعرضه لنا استوفر يبدو تصوراً معقولا بخاصة إذا نحن نظرنا معه إلى طبيعة الشعر . ويبدو أنه قد جنب نفسه الوضع القديم للمشكلة ، فمع التسليم بأن الشعر يعلم ويمتع يبقى هناك إشكال فرعى هو : هل هو يعلم ويمتع من خلال التعليم أم أنه يمتع ويعلم من خلال المتعة ؟ أما صمويل جنسون فعبارته المشهورة تقول : « إن غاية الشعر هى أن يعلم بواسطة المتعة[1] » . هذه العبارة فى الواقع يمكن أن تتخذ أساساً لفكرة استوفر ، لأنها تقف بين الرأيين المتطرفين ، رأى ليبنتز الذى يجعل الهدف الرئيسى للشعر هو التعليم ، ورأى دريدن الذى يجعل المتعة هى الغاية الأولى من الشعر . فهذان الرأيان يقومان على أساس الفصل بين المحتوى والصورة الفنية . ولم يعد لهذا الأساس وجود ، وإنما يتداخل المحتوى والصورة بحيث لا يمكن تصورهما منفصلين أو تصور عمل كل منهما على حدة . ومن هنا اشتملت عبارة جنسون على كثير من الحقيقة ، لأنها تمزج بين المتعة والمعرفة . ويكون التعليم (iustruction) فى هذه الحالة أن القصيدة تعلم القارىء بمعنى أنها من الممكن أن تثقفه وأن تترك أثراً خالداً لا أن تقوم بمهمة تربوية أو تعليمية ، ولكنها تصنع ذلك (كما لو كان عرضاً[2]) .

---

(١) أنظر هويلى : المرجع السابق ص ٢٢٨

(٢) أنظر هويلى : المرجع السابق ص ٢٨٨ .

وقد صور ڤاليرى هذه الفكرة أيضا تصويرا طريفا يقيمه على أساس من الفهم اللازم لطبيعة العمل الفنى من حيث هو لا يقبل التجزىء والتقسيم. فإذا كان التجزىء عملا يخل بقداسة العمل الفنى ويفسده فإن البحث عن الفكرة أو الأفكار التى تتضمنها القصيدة للنظر فى مدى نفعها للشعب وتربيتها وتثقيفها الشبان. هذا البحث فى الواقع عمل ينافى كل المنافاة الفهم الصحيح لطبيعة الشعر. إننا نسلم بأن الشعر يتضمن أفكاراً ولكنها — كما هو معروف أوكما ينبغى أن يكون معروفا — لا تقوم بنفس الدور الذى تقوم به «الأفكار» فى النثر، وهى ليست على الاطلاق قيما من نفس النوع. إنه من الطبيعى أن نبحث فى الكتاب نقرؤه عن الفكرة، وأن نقومه بحسب فهمنا لها، ولكنه ليس طبيعيا أن نصنع ذلك فى القصيدة؛ ذلك أن الفكرة فى الكتاب هى الفكرة فى دماغ المؤلف وأدمغة كل من يتصفحون هذا الكتاب. هذا هو الفرض الذى يمكن التسليم به بسهولة إذا نحن رجعنا إلى الكتب التى ألفها أصحابها وأرادوا بها التعبير عن فكرة. ولكن الأمر فى حالة القصيدة يختلف عن ذلك أشد الاختلاف. إن الشاعر «يريد» أولا، وتأخذ عليه هذه الإدارة وجوده كله. وقد كان من الممكن أن ينفذ هذه الإدارة بصورة عملية، ولكنه حين لا يستطيع الحركة فى الخارج فإنه يتحرك داخليا، وتتمثل هذه الإرادة فى تلك الحركة الداخلية التى تمتد إلى الخارج ولكن فى صورة لفظية[1] هى آخر الأمر ما نسميه بالقصيدة. ومن ثم قد يريد الشاعر شيئا ويقول شيئا آخر؛ ذلك أن التعبير الذى خرج فى القصيدة ليس إلا تصريفا فقط للإرادة، وليس نقلا أمينا لها. وهنا يقول ڤاليرى: إنه ليس هناك معنى حقيقى للنص [بعكس الكتاب بطبيعة الحال حيث يوجد هذا المعنى الحقيقى]. ولا سلطان للمؤلف؛ فمهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذى يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه

---

(١) يتفق ڤاليرى فى هذا الفهم للألفاظ فى الشعر من حيث هى امتداد للحركة النفسية الداخلية الناتجة عن الإرادة الحبيسة مع العالم اللغوى كارل فسلر Karl Vossler فى كتابه «روح اللغة فى الحضارة The Spirit of Language in Civilization, tr. Oscar Oeaer, London Kegan Paul, 1932.

وبحسب طرقه . وبذلك تكون القصيدة — إذا لم أسيء فهم ڤاليرى — جزءا من الوجود الحى المتكامل الذى يحقق فيه كل منا وجوده هو الخاص . وبهذا المعنى يؤكد ڤاليرى الموقف الذى انتهى إليه استوفر ، وهو أن العمل الشعرى لايمكن أن تكون قد وضعت له غاية بذاتها قبل إنتاجه ، ولكنه بما هو عمل فنى متكامل ، يمتع متلقيه بأن يحقق له جزءا من وجوده ، بما فى هذا الوجود من فكر . ورأيى أن هذا هو التصور المعقول والمقبول لمهمة العمل الشعرى كما يمكن أن توحى به طبيعة هذا العمل .

رابعاً : الصفة الأولى تطلبت من الشاعر أن يعبر عن شخصيته بأمانة ، فهى إذن تنصب على طريقة استخدام اللغة . وصفة العمق تركزت فى العواطف . وتركزت الأهمية فى ذكائنا . أما الصفة الرابعة فهى أن الشعر حسى concrete . ومعنى هذا أن الشعر لايتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتنا فقط ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى . فأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى ، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة .

لماذا يأخذ المعنى أساليب أخرى غير تلك التى يأخذها فى الكتابات الفلسفية أو الخطابية أو العلمية أو النقدية أو التاريخية ؟ أما الفلسفة والعلم فلهما أغراض تختلف ، وهما يتناولان الحقائق العامة . والخطابة لها غاية عملية وهى إقناع القارىء أو السامع بموضوع محدد . والنقد يحلل ويقسم ويربط ويحاول جاهدا الوصول إلى مقررات عقلية لها صدق عام . والتاريخ ينظر دائما فى اتجاه واحد . ويشعر المؤرخ بصدق منهجه وصحته عندما يحاول إبعاد نفسه . أما طريقة الشاعر فلا تحد بشيء من هذا . مادة الشاعر هى الأشياء المحسوسة التى يستخدمها لتأليف صوره الحسية كما يستخدم البناء الحجارة . والصور الحسية ، كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين تجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة . والصور الشعرية لاتقارن بالأشياء المرئية المساوية لها كما تصنع المرآة ، أو بالأشياء السمعية كما يصنع التليفون . والشعر لايقدم إلينا صورا طبق الأصل كما هو الحالة فى التصوير مثلا ، وإنما

أداة الشعر الصوت . ومع ذلك فإن أصوات الألفاظ فى الشعر لا تكون دائما طبقا للأصل الطبيعى ولكن أقرب ما تكون إليه . هذه الصور الصوتية ثابتة ، وهذا الثبات يميل إلى الاختفاء فى غير الصور الصوتية . فأداة الشعر (الألفاظ أو الأصوات) هى السبب فى كون الصور الموحى بها عند القراء تختلف من قارىء إلى آخر لأنها لا تنقل الأشياء نقلا حرفيا طبق الأصل ، وإنما هى إيحاءات تتأثر بها مخيلتنا . وبتحليل الشعر يتبين أن جزءا من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية .

خامساً : تمهد الصفات السابقة للقول بأن الشعر عمل معقد كالإنسان . وقانون التعقيد هذا هو فى الواقع نتيجة أكثر منه سبباً للإبداع الشعرى . على أن كثيراً من الشعراء المحدثين قد هدفوا بوعى منهم إلى كتابة شعر معقد . ويمكن أن يسموا بالميتافيزيقيين المحدثين .' وعدد كاف منهم منذ دُنْ إلى هبكنز معقدون بطبيعتهم ، ويعكسون هذه الطبيعة فى أعمالهم . والواقع أن كل الشعر معقد وإن اختلف فى درجة التعقيد . وليس التعقيد مرادفا للعمق.

وننظر فإذا بنا نجد أن قليلا ممن أحسوا القطعة الشعرية إحساساً قوياً يقنعون بقبول تفسير واحد لها . والواقع أننا إذا فكرنا فى الشعر باعتباره بنية حية فإننا لا نستطيع قبول رأى أو حقيقة بوصفها المعنى الكامل للشعر نفسه . وامتناعنا عن تلخيص صديق لنا فى عبارة واحدة ليس معناه بالضرورة أننا عرفنا عنه القليل أو فكرنا فيه قليلا . وإذا تذكرنا أن الشعر يوحى أكثر من أن يقرر ، وأنه يولد الفكر الحى المتحرك ، فإننا نرى بأى معنى يمكن أن يحتوى الشعر على قيمة عقلية وخلقية ، وأن يكون فى الوقت نفسه شيئاً سوى أى معنى من المعانى التى ينسبها إليه قارىء ذواقة . إن الكلمات فى النثر العلمى أو الفلسفى لهـا القدرة على التقييد ، فى الوقت الذى تتمتع فيه الكلمات الشعرية بالقدرة على إطلاق الحرية . وفى تفسير القطعة الشعرية يجب ألا تستخدم تحديدات النثر مطلقا بصورة جافة على أساس دعوى خاطئة هى أن الناقد يعين الشاعر على أن يقول شيئاً لم يكن واضحاً فى ذهنه . فالتبسيط

عادة يجر إلى الرداءة[1] . وكون الشعر مؤلفا من عناصر كثيرة مختلفة لايستدعى أننا عند ما نحلله نحاول الفصل بين هذه العناصر كما لو كانت عملية التحليل فى الكيميا الصناعية مثلا .

وقليل من النقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول فى الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هى أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هى جاءت فى عمل شعرى طويل . ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحققه فى الحيز المحدود . وليس الطول فقط فى ذاته يشعر بالتعقيد ، ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل . فمثلا آخر كلمة نطق بها هاملت إزاء مشكلة الحياة والموت هى : « إن البقية صمت » . وهى عبارة لا تعطى حلا واحداً للمسأة ، وإنما هى توحى بأن البقية راحة ، ولكنها من الممكن أن تعنى أن هاملت لن يستطيع الكلام بعد ، ويمكن أن تعنى كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الفانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلة .

ونحن نعرف أن هربرت ريد واحد من أولئك النقاد القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر فى الأعمال الشعرية . وقد وجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما . فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدالقصيرة فرق فى الجوهر أكثر منه فى الطول.«ويثير هذا الاختلاف فى الواقع مشكلة الغنائية Lyricism ، فنحن نسمى القصيدة القصيرة فى العادة غنائية Lyric ، وكان ذلك فى الأصل يعنى قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها فى فترة متعة . ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفرداً أو بسيطا ، قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منتقطع . أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هى أنها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية ، وإن

---

(١) نستطيع أن نلمس هنا أصداء قوية لما سبق أن رأيناه من فهم ڤاليرى للغة العمل الشعرى

كان من الواجب هنا أن تستخدم المهارة فكرة [١] عامة واحدة هى فى ذاتها تكون وحدة عاطفية . . .

فى هذه الفقرة القصيرة قد استخدمنا ألفاظا عديدة هى أبعد أهمية مما قد تبين القراءة السريعة . وأريد بصفة خاصة أن أضغط على كلمتى عاطفة وفكرة فى موضعيهما الخاصين . وينبغى أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان — بتسلطهما على طبيعة الشعر — إلى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية » [٢]. وينبه ريد إلى أن بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزما بحكم موضوعها كقصص كانتربرى The Canterbury Tales ؛ فهى طويلة بحكم أن الشاعر كان عليه أن يسرد مجموعة من القصص فى الشعر . وليس هذا هو العمل الشعرى الضخم أو الطويل . ومعظم الشعر الملحمى من هذه الأنواع . ولكن الإلياذة ملحمة بمعنى من المعانى والفردوس المفقود ملحمة بمعنى آخر . الإلياذة كقصص كانتربرى ، طويلة بسبب قصتها ، ولكن كان هناك أكثر من القصة فى عقل ملتن فى قصيدته ؛ فقصة الخطيئة The Fall هى مجرد الموضوع الذى ينشىء حوله خرافة درامية أولا ، وموضوعاً فلسفياً ثانيا . فهنا نستطيع أن نقول إن الملحمة تسيطر عليها فكرة [٣] . وينتهى ريد إلى أنه « عند ما تسيطر الصورة على المفهوم (أى عند ما يحدد المفهوم تحديداً كافيا لينظر إليه بوصفه وحدة مفردة ، أى أن يؤخذ منذ البداية إلى النهاية فى توتر ذهنى واحد) ، فإن القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها « قصيرة » . وعلى العكس عند ما يكون المفهوم غاية فى التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة ، ثم ينظم أخيراً هذه الوحدات فى وحدة مفهومة — فإن القصيدة تعرف بحق بأنها طويلة » [٤] .

وهكذا يكون التعقيد عنصراً فى طبيعة العمل الشعرى الضخم أو

---

(١) نذكر هنا برأينا الخاص فى عدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة فى الأدب العربى ، وأن ذلك راجع إلى فقدان عنصر الفكرة عند الشاعر العربى .

(٢) Herbert Read : Collected Essays in Criticism, p. 58.

(٣) نفسه ص ٥٨ — ٥٩

(٤) نفسه ص ٦١

القصيدة الطويلة ، فى حين أن البساطة والتحدد فى العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية . ولاشك أن هذه الإضافة من عند ريد إلى مفهوم التعقيد من حيث هو مبدأ من المبادىء التى تحدد طبيعة الشعر عند استوفر — لها قيمتها بخاصة عندما ننتقل إلى جانب المقارنة بالمفهومات المتمثلة فى عمود الشعر .

سادساً : كل الصفات السابقة لا يمكن أن يختص بها الشعر لأنها أوصاف جزئية لا تسمو إلى أن تكون تعريفاً كاملا للشعر ؛ فإن النثر وجميع الفنون تشارك الشعر هذه الصفات ؛ فالموسيقى والتصوير والنحت والعمارة والأوبرا والسينما والرقص كلها يمكن أن تكون فى الوقت نفسه قوية ومعقدة وهامة . أما جوهر الشعر — تبعا لأعظم النقاد القدامى ونقاد عصر النهضة والنهضة الثانية بين الرومنتيكيين — فهو القوة الإبداعية (لعل استوفر يعنى بأعظم القدامى أرسطو ، فهو يرى أن جوهر الفن هو الخلق [1]) . فالشاعر هو الصانع المبدع الكاهن النبى . ولكن كيف يبدع ؟ إنه لايبدع فحسب ، ولكنه يؤلف كذلك ويركب فى الزمن ، أى بألفاظ تكتتب وتقرأ فى خلال فترة زمنية لا فى المكان . فالشعر إذن تركيبى ، والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمنى . والاتصال بين الشعر والموسيقى فى المجتمعات البدائية يكفى لتأكيد ذلك . ومن الممكن القول — تبعا لورد سورث — إن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثى : عقلى وجمالى ونفسى . أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا فى العمل . وأما جماليا فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالى الذى يضفى نوعا من الوجود الممتلىء فى حالة شبه واعية على الموضوع كله . وأما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية : المشى والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه . ومن المقرر أن المقطع الطويل أو القوى يعادل فى الزمن مقطعين قصيرين أو غير قويين . والمقطع المتوسط غير القوى يستغرق فى جميع أنواع الشعر مدة زمنية قدرها خمس ثانية . والمقطع القوى المتوسط يستغرق نطقه خمسىْ ثانية . وهذا معناه أن حوالى مائة ضربة من ذات

(١) انظر Egger : Essai sur L'Histire de la Critique chez les Grecs, p. 233

المقطعين يمكن أن تقرأ فى دقيقة ، وكذلك تقرأ فى الدقيقة خمس وسبعون ضربة من ذات المقاطع الثلاثة . والجملة الأولى من « الفردوس المفقود » تستغرق دقيقة كاملة بمعدل ثمانين ضربة فى الدقيقة . ومتوسط نبض الإنسان ليس بعيداً عن ذلك .

ومن هذا يمكن الاعتقاد بأن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة قليلا من إيقاع النبض . فإذا صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب ! .

والإيقاع غير الوزن . وكثيراً ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات . وقليل من الشعر هو ذلك الذى لا يخرج على صورة الوزن . والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هى تلك التى تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العقلية . وهذا يضيف إلى الدقة الكمال والتعقيد اللذين لا يستطيع أن يقوم بهما النثر لفقدانه الزخرف الشكلى . والنحو وتركيب العبارة وخواص اللغه هى من الأسباب التى تؤدى بالشاعر إلى الخروج على الصورة الكاملة للوزن. ثم إن الأوزان القديمة لكثرة استخدامها قد صارت ثقيلة . والخروج عليها إل الشعر المنثور ، وكذلك التقيد بها وتنفيذها كاملة لا يوفر للشعر روعته ، لأن كل معنى يحتاج إلى الحركة التى تلائمه . وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة مالم يكن إيقاعياً .

سابعاً : المبادىء الخمسة الأولى تختص بالفكر فى الشعر ، والسادس اهتم بنظام الكلمات وانتهى إلى قانون الايقاع الذى يحكم الشعر حكما لا تعسف فيه ولا إلزام . وأخيراً يأتى القول بأن الشعر شكلى . وهذا المبدأ يشير إلى أن الشكل (shape) وتشكيل المادة من أهم ما يعنى به الشاعر . غير الشاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة ، أما عند الشاعر فهى غاية . هى عند غيره نافعة وعنده جميلة . واهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن . فهو فى لحظة واحدة يستقبل التجربة ويبدع .

وما يزال كثير من القراء لا يعترفون بأن عمل العقل جزء من الإبداع الشعرى . وكثيرون أيضا يقبلون دون تردد بعض الانطلاقات التى لا صور لها بوصفها شعراً .

وليس المقصود بمبدأ الصورة استخدامه فى أجزاء من العمل الشعرى بل فى العمل بوصفه كلا . وهذه الصورة يجب أن تفهم لا على أنها آلية بل حية .

وقد مثل القرن الثامن عشر الاهتمام بالقواعد والصور المقررة ، فلما جاء القرن التاسع عشر أهمل الشعراء الصورة الآلية واتجهوا بكليتهم إلى انطلاقات أشبه ما تكون بسبحات الحالمين . وكثير من أعمالهم تنقصه الصورة التى تبرزه كاملا متماسكا . وربما كانت أكبر قيمة تعطى للصورة الشعرية فى القرن العشرين هى ما يمكن أن يسمى بالإحساس بالتأليف الموسيقى ، يعنى التكرار مع توزيع الصور والشخوص والحوادث والألفاظ أو العبارات ، تماماً كما تتكرر الحركات وتختلف لتؤلف حركة فى السيمفونية. ولكن الصورة الموسيقية ليست بنت اليوم ؛ فقد استخدمها دانتى واسبنسر وشيكسبير بكل مهارة . وعلى العموم فإن الصورة الحية هى هدف الشعر الحديث . ووجود الصورة فى الشعر يجعله سهل التذكر ، ممتعاً . وبعبارة أخرى يجعله فناً .

هذا هو المفهوم العام للشعر الذى يتخذه النقاد أساسا لنقده فى العصر الحاضر . وفيما يلى عرض للمفهوم الذى يتمثل لنا عند العرب متبلوراً فى مبادىء « عمود الشعر » ، مع وضع هذه المفهومات القديمة والحديثة بعضها بإزاء بعض ليزداد موقف النقد العربى وضوحا أمامنا .

(ب) مفهوم الشعر عند العرب — مقارنة

سبق أن تناولنا بالتفصيل مفهوم الشعر كما تمثل عند نقاد العرب[1] ، وليس هناك ما يدعونا إلى تكرار هذا الذى فصلناه . ويكفينا هنا أن نكون

---

(١) راجع الفصل الأول من الباب الثاني من هذا البحث

على ذكر بالنتائج حين نربط بين مبدأ من المبادىء المعاصرة للشعر ومبدأ من المبادىء العربية .

١ — درس استوفر القصيدة وجعل لها اعتباراً فى استنباطه بعض القوانين التى انتهى إليها . وقد درسها على أساس أنها تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية . وكان لديناميكية القصيدة أو ديناميكية هذه الشخصية وزن فى وضع القوانين العامة المرنة التى تتمثل فى طبيعة هذه الشخصية . وهذا هو فى الغالب الاتجاه السائد الآن فى اعتبار القصيدة من الشعر ، بل فى اعتبار كل عمل فنى . وربما كان هذا استقراراً لمبدأ unity in varity القديم . فالقصيدة من الشعر وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهى متماسكة ومتوازية من حيث الشكل والمحتوى ، بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى ، على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة .

وقد رينا الفهم المعاصر يفرق بين مفهوم الشعر Poetry والقصيدة . ويكون لهذا التفريق أثره فى محاولة استنباط المبادىء الأساسية لكل من المفهومين . أما النقد العربى فكثيراً ما كان يتكلم عن الشعر من حيث هو تصور عام ولا يحاول إلا فى القليل أن يدرس طبيعة القصيدة الشعرية . وقد نتج عن ذلك أن أهملت القصيدة أو كادت ، ولم توجد النظرة التى تعتبرها بوصفها كلا متماسك الصورة والمحتوى ، متفاعل الأجزاء ، حياً . وكادت عناية النقاد تكون قاصرة على البيت لأنه أقل صورة يمكن أن يتمثل فيها مفهوم الشعر . وقد سبق أن حدثنا ابن خلدون عن « البيت الذى ينفرد بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً » . وأظننا قد عرضنا وفسرنا بتفصيل كاف جمالية البيت فى الشعر العربى وعند النقاد .

أما اعتبار النقاد العرب للقصيدة من حيث بنيتها وتركيبها فقد كان متأثراً بمفهوم وحدة البيت ، ولم يتصوروا أن وحدة الشعور هى التى ينبغى أن تتحكم فى هذه البنية . ونحن نذكر هنا بالنتائج التى استخلصناها من فهمهم لبنية

القصيدة ، أو فهمهم لما نسميه الآن العملية الإبداعية . فقد كان على الشاعر أن يحضر المعنى فى نفسه نثراً ، ثم يبنى عليه الشعر بأن يلبسه ألفاظا أخرى ويضع له القوافى الموافقة والوزن المناسب . ثم هو يبدأ فى شغل القوافى التى ترد عليه بما تقتضيه من المعانى . وتظل الأبيات مفردة لا صلة بينها ولا تنسيق بل ربما كان بينها تفاوت كبير . فإذا كثرت الأبيات راح يوفق بينها ، فإن استعصى التوفيق نظم من الأبيات ما يلحم به مفرقها . وقد ينزع جزءاً من بيت لأنه ضعيف ويضع مكانه جزءاً آخر يراه قوياً . وقد يأخذ قافية من بيت ليصنع لها بيتاً جديدا ثم يبحث عن قافية أخرى للبيت الأول . وهكذا حتى يفرغ من هذا التأليف والتجميل فتستوى بين يديه القصيدة .

ونظرة سريعة إلى مفهوم بنية القصيدة فى الحاضر وعند العرب تضع يدنا على فارق جوهرى هو الفارق بين الفهم القائم على أساس جمالية القصيدة من حيث هى كل وجمالية البيت المفرد .

ولسنا ننكر أن هناك من نظر إلى القصيدة من حيث هى كل ؛ فالقاضى الجرجانى يقول إن الشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء . ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة . وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا فى الاستهلال فإنه عنى به . فهذا معناه أن الجرجانى كان ينظر إلى القصيدة من حيث هى أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية ، ولكن ربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعد من ذلك . وفى عمود الشعر (المبدأ الخامس)[1] نجد لمحة أخرى تدل على اعتبار للقصيدة بما هى كل . فالشعر الذى توافر فيه مبدأ (التحام النظم والتئامه) « يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة ، تسالما لأجزائه وتقاربا » .

---

(١) صنف المرزوقى مبادىء عمود الشعر فى مقدمته القيمة التى وضعها لشرحه لديوان الحماسة لأبى تمام . ولسنا نعرف ناقدا غيره قام بهذا التصنيف والحصر . ونحن فى الاشارة إلى عمود الشعر نرجع إليه دائما . وقد شغل عمود الشعر صفحات ٩ ، ١٠ ، ١١ من هذه المقدمة .

وطبيعى أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت أو كالكلمة، لأن هذه الوحدة عملية داخلية فى بنية القصيدة مع تنوع العناصر وكثرتها وتشابكها . فوحدة القصيدة إذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها لا على التحام أبياتها والتئامها فى النظم .

ويفيد هنا كثيراً تفريق هربرت ريد بين القصيدة الطويلة (العمل الشعرى الضخم) والقصيدة الصغيرة على أساس الغنائية والفكرة . فالقصيدة القصيرة تتمثل فيها الغنائية ، اى العاطفة الواحدة المحددة ، أما القصيدة الطويلة فيلزمها إلى جانب العواطف المفردة المحددة الكثيرة الفكرة العامة التى تسيطر على الجميع وتوجهه . فعلى أساس هذا التفريق نستطيع أن نتبين أن القصيدة العربية — كما صورها لنا ابن طباطبا تصويراً مفصلا — تمثل القصيدة القصيرة . أو إذا شئنا الدقة قلنا إنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة ، وإنما الذى يمثل القصيدة القصيرة منها البيت المفرد . ففى هذا البيت تتمثل عادة العاطفة الواحدة المحددة المستقلة . وحينما لا تتمثل فى القصيدة وحدة البيت تتمثل لنا هذه العاطفة فى بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير ، ولكنها تظل عاطفة واحدة محددة . وبذلك تكون القصيدة الطويلة — وفى الشعر العربى قصائد كثيرة تجاوز أبياتها المائة — مجموعة حقا من العواطف ولكنها ينقصها الفكرة العامة الحية التى تسيطر عليها جميعها لتجعل منها بنية فكرية متماسكة ، أو لتجعل منها شخصية .

٢ — وبجانب اعتبار القصيدة شخصية اعتبرها استوفر تجربة فردية . فهى تجربة فردية من حيث صلتها بالمبدع . وحينما نترك المبدع وعملية الإبداع جانباً فهى شخصية . وكون القصيدة تجربة فردية يستدعى أن تكون القيم الفنية المودعة فى القصيدة مصطبغة أيضا بالصبغة الفردية . وهذا الأساس سيحدد المبدأ الأول عند استوفر والثانى فى عمود الشعر . وقولنا تجربة فردية ينطوى على كثير من المعنى ، وإن كنا نستخدم التعبير الآن بشىء من السهولة والعادية . وأغلب الظن أن الشعر العربى والنقد العربى لم يعرفا هذا

التعبير ولا ما ينطوى عليه من معنى . حدثنا الشعراء عن معاناتهم العملية تأليف الشعر ، وعن الصعوبة التى يلاقيها من يروم هذا العمل لطول سلمه ، كما حدثنا النقاد عن المزاولة وطول الملابسة ، ولكن الأولين كانوا يحدثوننا عن صعوبة عملية التأليف وكتابة الشعر ذاتها ، كما أن الآخرين تكلموا عن الطريق التى تهون من هذا الأمر على الشاعر . وتخفف من هذه الصعوبة . أما التجربة الشعرية بحسب الفهم الحديث ، وفردية هذه التجربة ، فلم يولها أحد عناية خاصة . والقصيدة العربية التى بمعزل عن الصنعة والتصنيع (وأحسن مثال لها فيما أرى طرفة) لا تعدو أن تكون مجموعة من تجارب جزئية متضامة فيها طابع الفردية وإن فقدت الشخصية .

وخلاصة الأساسين الماضيين أن الشعر غالباً لا القصيدة ، هو ما ظفر من نقاد العرب بالعناية . والوحدة الجزئية (البيت) لا الوحدة الكلية (القصيدة) ، وتبع ذلك التجربة الجزئية مقابل التجربة الكلية ، هى السمة الغالبة على الشعر . فليست القصيدة شخصية فى صورتها العامة ، وليست تجربة فردية كاملة فى علاقتها بالمبدع . وهذا هو عكس ما رآه استوفر فهما أساسياً لطبيعة الشعر ، قبل أن يضع له المبادىء .

أما مبادىء استوفر فقد استمدها من هذا الأساس من الفهم لطبيعة الشعر ؛ فهى مبادىء نابعة من طبيعة الموضوع ، مشتقة منه ، وليست مفروضة عليه ، فى حين أن مبادىء عمود الشعر قائمة على ذلك الأساس من الفهم الجزئى الخارجى لطبيعة الشعر . صحيح أن مبادىء عمود الشعر تمثل المثل الفنية التقليدية للشعر العربى ، وصحيح أنها استنبطت منه ، ولكن رغم أنها — وربما كان بسبب أنها — تقليدية فإنها فقدت عنصر الأصالة والفهم الصحيح ، وقامت على أساس فهم آخر لطبيعة الشعر .

٣ — ما قلناه عن القصيدة من حيث شخصيتها وفرديتها يقال عن لغة الشعر . وهذا هو القانون الأول عند استوفر . فاللغة الشعرية عنده لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر ، وهى لغة فردية من حيث إنها تنقل التجربة من

المبدع الفرد إلى المتلقى نقلا أمينا . ثم يلعب الصوت فى اللفظة الشعرية دوراً هاماً . وبذلك يتوافر فى اللفظة الشعرية ثلاثة عناصر : محتوى عقلى ، وإيحاء خيالي ، وصوت تصويرى ، أولنقل بألفاظ أخرى : تجربة وصورة وإيقاع . وطبيعى أن اللفظة تقوم بجزء فقط من هذه الثلاثة فى التجربة العامة والصورة العامة والإيقاع العام للعمل الكامل .

إزاء هذا نجد عمود الشعر يتطلب « جزالة اللفظ واستقامته » ، ويضع عياراً لذلك « الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم . وهذا فى مفرداته وجملته مراعى ، لأن اللفظة لا تستكره بانفرادها ، فإذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هجينة » .

والذى لاشك فيه أن ها هنا لمحة فنية موفقة — سبق أن رأينا تفصيلا لها — وهى أن اللفظة بمفردها لا تحب ولا تستكره ، أو بعبارة أخرى لا تحسن ولا تقبح ، وإنما مكانها من العبارة ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذى يحدد هذا الحسن أو القبح . ومن النقاد المحدثين من يذهب هذا المذهب . واستوفر نفسه يذهب إلى وجوب اتصال الكلمة بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا بحيث يؤدى هذا التلوين الإيقاعى إلى الغاية .

ولكن ليس هذا ما يقصده عمود الشعر على وجه التحديد ؛ لأنه يعلق جمال الكلمة وقبحها على مدى اتفاقها مع ما يضامها من الكلمات ، فى الوقت الذى يدرس فيه استوفر جمالية اللفظة المفردة ، ويقرر وجوب توافر العناصر الثلاثة التى سبق أن رأيناها فيها . فاللفظة عنده ، كلغة الشعر ، وكالقصيدة لها شخصيتها فضلا عن أنها فردية .

وعمود الشعر يضع معياراً للفظة الطبع والرواية والاستعمال . وبشىء من التعسف فى التفسير نرى أن الطبع يهدف إلى تصوير الجانب الفردى فى اللفظة ، فطباع الناس تختلف كما تختلف فردياتهم تماما ، واللفظة التى تتفق وطبع هذا الشاعر قد تنبو وطبع ذاك . والقاضى الجرجانى نفسه قد صور ذلك بأن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة

واللفظ الرائع عنده لا يأتى به كل طبع بل المهذب الذى قد صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، وألهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح. أما الاستعمال هنا فلعله يصور لنا جانب الشخصية فى اللفظة ، حياتها الطويلة ، وما تأثرت به من فرديات وأثرت فيه من جماعات .

ومع هذا الاعتساف فى التفسير ما يزال مفهوم الكلمة فى الشعر عند استوفر يقوم على أساس آخر واضح سليم . وقد رتب هوويول ڤاليرى على فردية لغة الشعر أنها لا تسمح بترجمته مقيمين ذلك على أساس من جمالية اللغة، مما لم يلمحه عمود الشعر .

وإذا كنا قد رأينا فى طريقة بناء الشاعر العربى قصيدته كيف كان يعد المعنى فى فكره نثراً بادىء الأمر ثم ينقل هذا النثر إلى لغة أخرى موزونة مقفاة حتى يصبح شعراً فقد كان من الطبيعى أن يترتب على هذا الفهم أن القصيدة من الشعر تنثر (أى تترجم من لغة الشعر إلى لغة النثر كما يقول ڤاليرى) وتفهم من خلال هذا النثر ويحكم عليها بناء على هذا الفهم . ولعلنا نذكر هنا كيف أن ابن قتيبة نثر أبيات : ولما قضينا من منى كل حاجة ... إلخ وراح يبحث عن جمالها من خلال نثره ، فكان طبيعياً أن يخيب رجاؤه بعد أن راح يفتش فى هذا النثر فلم يجد شيئاً . وليس ابن قتيبة وحده هو الذى تورط فى هذا الفهم الخاطىء لطبيعة لغة الشعر ومهمتها ، وأن الشعر شعر بلغته وليس بأى لغة أخرى ، فإننا نجد مفهوم « حل المنظوم » أى نقل الشعر إلى النثر يسود فيما بعد بخاصة فى أوساط الكتاب . ولعل آثار هذا المفهوم ما زالت تعيش فى بعض البيئات حتى اليوم ، فلا يتذوق الشعر بما هو شعر ، أى بلغته ، ولكن بمقدار ما يحصل منه من النثر .

٤ ــ والشعر عند استوفر تجربة . ولكن ليس كل تجربة بل التجربة العميقة . وحاجة الشاعر إلى عمق التجربة أكثر منها إلى التفصيلات التى لا تترك مجالا للإيحاء والرمز . والألفاظ الحية ، والصور الفنية ، هى التى تقوم بمهمة الإيحاء والرمز . وحيويتها وغموضها وتناقضها يزيد من قوه

الإيحاء والرمز . ولكن لا بد أولا وقبل كل شيء أن تكون التجربة عميقة لا أن تدل على عقلية ضعيفة .

وعمود الشعر فى مقابل هذا يتطلب « شرف المعنى وصحته » ، ويضع عياراً لذلك « أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جنبتا القول والاصطفاء ، مستأنساً بقراءته ، خرج وافياً ، وإلا انتقص بمقدار وحشته » .

ونحن هنا نضع المعنى الشعرى كما تحدث عنه العرب مقابل التجربة الشعرية كما يفهمها المحدثون من النقاد ، وذلك لأن العرب لم يعرفوا شيئاً عن هذه التجربة كما سبق . فعمود الشعر يتطلب من المعنى أن يكون شريفاً لا مبتذلا وضيعاً ، كما يتطلب استوفر فى التجربة العمق . وعيار شرف المعنى أن يقبله العقل ويأنس بقراءته ، وهذا يتفق مع استوفر ، ولكن يجب ألا ننسى أنه يتكلم عن التجربة ، وعمود الشعر يتكلم عن المعنى . وفرق بين الاثنين .

٥ — وقد بين استوفر أن التجربة لا يكفى أن تكون عميقة ، بل يجب أيضا أن تكون لها أهمية وقيمة بالنسبة للحياة الإنسانية . وقد دعاه ذلك إلى الوقوف بجانب النزعة التعليمية . ويوافقه على ذلك غيره من النقاد المعاصرين ، ولكن على أساس أن العمل الأدبى تتحقق فيه غاية ، أى أن التعليم فيه ليس إرادياً وإلا انقلب إلى خطب ومواعظ منفرة . وهذه النزعة تخالف النزعة الجمالية الصرفة .

وعمود الشعر لم يتعرض لهذه المشكلة وإن كنا نجدها تحتل مكاناً واضحاً فى كتابات النقاد العرب . وقد مر بنا من النصوص ما نستطيع أن نؤكد منه بسهولة أن النقد العربى كان يمثل مبادىء المدرسة الجمالية بصفة عامة — قبل أن توجد هذه المدرسة — أصدق تمثيل . وقد رأينا أن النقاد فى هذه النزعة لم يكونوا يقفون وحدهم فى الميدان ، بل كانت هذه النزعة الجمالية هى التى تتمثل عند المفكرين وفلاسفة الإسلام وعند الشعراء أنفسهم منذ وقت مبكر . ويكفى أن نذكر هنا بذلك النص الفريد الذى نقرؤه عند قدامة

فى « نقد الشعر » حيث يقول : « وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، وغير ذلك من المعانى الحميدةأو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغايه المطلوبة ». ففى هذا يصور لنا قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجادة الشعر لأن معناه حميد ، ولكنه يهتم بالصورة ، وليكن المعنى حميداً أو ذميما فهذا لا يعنى . فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية ، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال الذى يسميه تجويد الصورة .

على أن استوفر لم يتطلب من الشاعر كما قلنا أن ينشىء الخطب الأخلاقية ، ولكنه يفهم الجانب التعليمى فى الشعر من حيث إن الشاعر يقدم إلينا تجربة جديدة أو أعمق من تجربتنا على الأقل ، وهو بهذا المعنى يعلمنا . ولا شك أننا نجد فى النقد العربى نصوصاً تتفق تماماً مع هذه الوجهة . وقد مر بنا قول محمد بن يزيد النحوى : أحسن الشعر ما قارب فيه الشاعر إذا شبه . وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ونبه فيه بفطنته على مايخفى على غيره .

والشاعر — تبعاً لاستوفر — لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق ، ولكنه يؤثر فى كل ما هو حى فى الإنسان . وقد يذكرنا هذا أيضاً بقول القاضى الجرجانى : إن « الشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة » . ولكن ينبغى أن نتنبه الى أن هذه الأفكار فردية وليست تمثل النزعة العامة ، وأن النزعة الجمالية هى كما رأينا التى تتمتع بصفة العموم .

١ — والشعر — عند استوفر — لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فقط فى طبيعتنا ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى ، وأن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة . فالأشياء المحسوسة هى المادة التى يؤلف منها الشاعر صوره الحسية الموحية . وبإزاء الصورة الحسية يتكلم النقاد العرب عن الاستعارة

والتشبيه ، وهما يكونان القانونين الرابع والسادس . فالقانون الرابع من عمود الشعر هو المقاربة فى التشبيه « وعياره الفطنة وحسن التقدير ؛ فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ، ليتبين وجه التشبيه ولا كلفة ، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس . وقد قيل : أحسن الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نابه ، واستعارة قريبة » . والقانون السادس منه هو : « مناسبة المستعار للمستعار له ، وعيار ذلك : الذهن والفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول – كما كان له فى الوضع – الى المستعار له » .

والتقريب بين الفهمين هنا يكلفنا كثيراً من المشقة، لأن الصورة الحسية ليست دائماً تعتمد على التشبيه أو الاستعارة ، بل إن الأصوات والصور الصوتية قسيمة هذه الصور الحسية ، فضلا عن أن الصورة الحسية المرئية قد تتكون من مجموعة من الألفاظ لاتكون تشبيهاً أو استعارة .

ولعل البلاغيين أن يكونوا بدراستهم للاستعارة والتمثيل قد وقفوا على أشياء قريبة من قانون استوفر . وابن الأثير يقول : « إنك إذا مثلت الشىء بالشىء فإنما تقصد به إثبات الخيال فى النفس بصورة المشبه أو بمعناه ، وذلك أوكد فى طرفى الترغيب فيه أو التنفير عنه[1] » .

وإذا كان للصورة الحسية قيمة فى بعث الإيحاءات المختلفة عند القراء – تبعاً لاستوفر – فإن فكرة اختلاف الناس فى مدى إحساسهم بالأثر الفنى وفهمهم وتقويمهم له أمر معروف لدى العرب ؛ فقد كانوا يقولون عن القرآن مثلا إن « بعض الناس أحسن إحساساً له من بعض[2] » .

هذه المحاولة فى الواقع تقربنا فقط من قانون الحسية ولا تجعلنا موازين له . ويكفى أن تكون عبارات « المثل السائر والتشبيه النابه والاستعارة القريبة »

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر، ص ٢٣٦ . (٢) السيوطى : الاتقان فى علوم القرآن ، ط ٣ ، حـ ٢ ص ٢٠٩

عبارات عامة ، وأوصافاً لاتتعمق العملية الإبداعية . وطبيعى أننا إذا كنا قد انتهينا إلى أن النزعة العربية فى تذوق الجمال بعامة نزعة حسية صرفة كما كان الشأن عند الشعراء والمفكرين والنقاد — فإن ذلك يختلف عن موقفنا هنا ، لأن تحقيق العمل الفنى فى صور حسية ملموسة فى الحياة لايعنى مطلقاً هذه النزعة .

٧ — وإذا كان للقصيدة شخصيتها ، وكانت تجربة فردية عميقة لها قيمة إنسانية ، وكانت مادتها المحسوسات الموحية الرامزة ؛ فإن هذا دليل على أن هذه الشخصية غاية فى التعقيد . هكذا يفهم استوفر القصيدة . وليس فى عمود الشعر هذا الأسلوب من الاعتبار ؛ لأن شخصية القصيدة الكاملة ، وفردية اللغة والتجربة وقيمتها الإنسانية أمور لم يتعرض لها عمود الشعر ، وربما لم يبحثها نقاد العرب . والنتيجة التى استخلصها استوفر من هذا التعقيد هى أن هذه الكثرة من العناصر المشتركة فى العمل الفنى الواحد ستؤدى حتما إلى اختلاف الايحاءات والتأثرات لدى المتلقين فيختلف بذلك فهمهم وتفسيرهم له . والعبارة التى تقول « بعض الناس أحسن إحساساً له من بعض » تصور الفهم الذى نضعه بإزاء فهم استوفر هنا . ولكن لاننسى أن أساس الفهمين - وإن تقاربا أو اتفقا - مختلف ؛ فالتعقيد فى العمل الفنى هو أساس ذلك عند استوفر ، واختلاف الناس من حيث فطنهم ومداركهم هو الأساس الذى قام عليه الحكم العربى . هذا ينبع من العمل الفنى ذاته ، وهذا ينبع من متلق هذا العمل . هذا ينبع من الموضوع ، من الداخل ، وذلك ينعكس على الموضوع من الخارج . وهذه ظاهرة واضحة فى كل تفكير عرضنا له بالمقارنة .

وقد كان نتيجة ذلك ، أى نتيجة أن أهمل النقاد دراسة شخصية القصيدة المعقدة المشتبكة العناصر المتفاعلة ، أن أصبحت كل قصيدة عربية قصيدة غنائية مهما بلغ طولها . ولا نكاد نجد قصيدة عربية طويلة بالمعنى الذى شرحه لنا منذ قليل هربرت ريد ، لأنها - كثرت أبياتها أم قلت - كان ينقصها عنصر

التعقيد ، كانت تنقصها الفكرة العامة التى تسيطر على العناصر الكثيرة الفعالة فى القصيدة ، وتوجهها رغم كثرتها واختلافها .

وينبغى أن يكون واضحاً هنا أن التعقيد الذى يرمى إليه استوفر ليس معناه الغموض ، وأنه - كما قال - ليس مبدأ يفرض من الخارج . فالغموض قد يحدث فى العبارة الواحدة نتيجة لغرابة الألفاظ أو التباسها . ولكن العمل الفنى المعقد عمل من الممكن أن يكون واضحاً مفهوماً ، لأن التعقيد صفة فى بناء هذا العمل وتركيبه ، وليس عنصراً يضاف إلى هذا العمل ، فأبو تمام شاعر معقد ، ولكن ليس بالمعنى الذى يريده استوفر ؛ لأن التعقيد عنده ليس خاصية فى بناء القصيدة ، ولكنه خاصية فى العبارة أو فى البيت فقط . ولعل مرجع هذا إلى استقرار مبدأ وحدة البيت فى الشعر العربى .

٨ — والشعر عند استوفر إيقاعى ، والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن . والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التى لاتعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها ، فى حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه . تقول « عين » وتقول مكانها « بئر » وأنت فى أمن من عثرة الوزن . أما الايقاع فهو التلوين الصوتى الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها . فهو أيضاً يصدر عن الموضوع فى حين يفرض الوزن على الموضوع . هذا من الداخل وهذا من الخارج .

وعناية عمود الشعر بهذه المسألة توضح لنا ذلك . فالقانون الخامس منه يتطلب « التحام أجزاء النظم والتئامها ، على تخير من لذيذ الوزن » ، وعياره « الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بأبيه وعنوده ، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصوله ، بل استمرا فيه ، واستهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة . تسالماً لأجزائه وتقارباً » . فهو هنا يتكلم عن تخير الوزن اللذيذ . وعبارة « تخير الوزن » هذه هى صدى الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لاتناسبها كل البحور وإنما تتناسب بعض البحور

وبعض الأغراض . فالوزن اللذيذ المتخير إذن هو ماناسب الغرض ؛ كأنهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع . واستوفر يجعل العلاقة بين الإيقاع والتجربة . ومن هنا لاحظ أن الايقاع لايتناسب دائماً مع الوزن ، فيضطر الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان ، فيعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذى يوفر للقصيدة عنصر الإيقاع . وقد وجد من يستحسن مثل هذا التعديل . وقد مر بنا أن الخليل كان يقبل الزحاف فى الوزن ويستحسنه إذا قل منه البيت والبيتان ، فإذا توالى فى القصيدة وكثر سمج . ولست أدرى أكان الخليل ملتفتاً فى ذلك إلى مسألة الإيقاع أم لا . وأغلب الظن أنه كان بعيداً عنه . وبقية الخبر تؤكد ذلك . والشائع بصفة عامة فى النقد العربى أن الخروج على الوزن عيب . وقد عدد قدامة عيوب الوزن فى كتابه نقد الشعر .

ونظرة استوفر فى الفصل بين الوزن والإيقاع تهدم لنا تلك الفكرة التى شاعت عند العرب وربطت بين أوزان بعينها وأغراض من أغراض الشعر، كأن يحسن فى البحور الطويلة الرثاء والمدح والفخر ، ويحسن فى القصيرة الغزل وهكذا . فالربط يكون بين الحالة النفسية والإيقاع وليس بين هذه الحالة والوزن . وعندئذ قد نجد الرثاء فى البحر القصير ونجد الغزل فى البحر الطويل . وقد قال شوقى فى الرثاء قصيدة مطلعها :

الضلوع تتقد والدموع تطّرد

وهى من نفس الوزن الذى قال فيه قصيدته فى وصف مرقص :

حف كأسها الحبب فهى فضة ذهب

وأمامى ديوان الخنساء ، وهو فى الرثاء كله ، ولكن لم تلتزم الخنساء بحراً واحداً أو نوعاً واحداً من البحور كالبحور الطويلة . فهى كما نظمت فى الطويل والبسيط والمديد والكامل ، نظمت كذلك فى البحور القصيرة المجزوءة كمجزوء الكامل ومجزوء الرمل .

وذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه

بحراً بعينه ، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر فى الوزن الذى يصدق له من الأوزان .

ومعنى هذا كله أن الوزن المجرد لا يعطى لونا بعينه من الموسيقى ، مع الاعتراف بأنه فى حد ذاته نغمات صوتية . هو موسيقى فارغة من المعنى . وطبيعى أن يكون المعول فى فهم موسيقى الشعر ، التى تلون كل قصيدة بلون خاص ، أو التى لها معنى ، على الإيقاع . والزحافات والعلل التى يخرج إليها الشاعر دون أن يقصدوا إلى ذلك ودون أن يشعر مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التى تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلة حركة أو ساكنا أو حركة وساكناً ، أو يضيف إليها ساكناً أو حركة وساكناً . وهذا يؤيد فكرة استوفر فى صلة الإيقاع بالوزن . وأكرم للشعر ، أو لنقل إنه أقرب لطبيعته، أن يكون إيقاعياً لا وزنياً .

٩ — وآخر قانون للشعر عند استوفر هو أنه شكلى « formal » أى لا بد أن تكون للعمل الفنى صورة كاملة . وهذه الصور غير الصور الفنية المودعة فى العمل ذاته ، وإنما هى الصورة العامة التى يخرج فيها العمل الفنى . والصور الحية هى هدف الشعر الحديث وإن كان القرن التاسع عشر قد أهملها فكانت أعمال الشعراء أشبه شىء بسبحات الحالمين المنطلقة .

أما عمود الشعر فطبيعى ألا يتكلم عن الصورة بهذا المعنى ، لأنه — كما رأينا — لم يعن بالقصيدة من حيث هى كل ، كما لم يعن بأى عمل فنى آخر على قدر من الطول ، ويحتاج إلى تنويع المواقف وتوزيع الصور والشخوص والحوادث والألفاظ والعبارات .

وإذا كان القرن الثامن عشر — تبعاً لاستوفر — قد اهتم بالقواعد والصور المقررة فإن الشعراء العرب قد عرفوا للقصيدة قواعدها ، كما جعلوا لها صورة تقليدية ساروا عليها لاحقاً عن سابق . وقد عرفنا أن هذه الصورة ظلت ثابتة التقاليد بخاصة فى قصيدة المدح . ولا أظن أحداً يستطيع الزعم بأن صورة القصيدة العربية قد حدث فيها تغيير جوهرى فى أى فترة من حياة

الشعر العربى الطويلة. (لسنا نتكلم عن العصر الحاضر بطبيعة الحال) .

ومع ذلك ، ورغم الجمود الذى تتسم به هذه الصورة ، فإنها ليست هى ما يعنيه استوفر بالصورة تماماً . وهو لا يعنى ذلك القالب المقسم أقساماً معينة يملؤها الشاعر ، وإنما يعنى الصورة الحادثة للعمل الفنى . بعبارة أخرى هو لا يعنى الصورة المفروضة ، وإنما يعنى الصورة المتكونة بتكون العمل الفنى . ومن هنا كانت هذه الصورة حية دائماً لأنها تتجدد دائماً .

١٠ — وبعد هذه المقارنة نستطيع استخلاص عدة صفات تتميز بها النظرة الحديثة وتفترق بها عن النظرة القديمة أهمها :

(ا) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعانى وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد . والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذى يفتح الباب للكثير من الاحتمالات . وأقرب مثل لذلك مسألة « تخير لذيذ الوزن » ، فلست تدرى ما هو الوزن اللذيذ هذا . ولكنك تقرأ فى قوانين استوفر عن مسألة الإيقاع وجمالية الإيقاع مايفهم.

(ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة العمل الفنى كاملا فى جميع مراحله وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية .

(حـ) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالى للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما وتنظر إلى اللغة من حيث هى كائن له شخصيته ، فى حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغه منفصلة غالباً عن التجربة ، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربة .

(د) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية ، وبالقصيدة بما هى عمل فنى متكامل . فى الوقت الذى تقل فيه عناية النظرة القديمة بدراسة القصيدة .

(هـ) ولعله من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين هو أن الشعر فى النظرة الحديثة تجربة وفى النظرة القديمة صناعة . وهو فرق بالغ القيمة من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافا شنيعا عن جماليات الصنعة . وربما عدنا إلى هذا الفارق فى الفصل التالى .

الفصل الثانى

الفن للفن

« إن البيت الجميل الذى لا يحتوى على أى معنى خير من بيت أقل جمالا وإن احتوى على معنى » جستاف فلوبير

« لسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا فى غاية الجودة ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن ، لم تؤثر فيه الكلفة ، ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما » ابن رشيق

« يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء » أحد الفلاسفة

« إن الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم » قدامة بن جعفر

(ا) النظرية فى الفكر الأوروبى الحديث — أصولها ومبادئها

ليس أكثر شيوعاً على الألسن من تلك العبارة «الفن للفن» . والعبارات كلما كثر دورانها على الألسن بدأت مفهوماتها المحددة تتسع وقد تنحرف إلى مدلولات مغايرة من بعض الوجوه لمدلولها القديم . وحين نخصص فصلا فى باب المقارنة لبحث نظرية « الفن للفن » يكون من الطبيعى أن يتبادر إلى الذهن ، بخاصة بعد قراءة الباب الثانى من هذه الدراسة ، أننا نريد أن نقرن الاتجاه الفنى عند العرب كما يتضح عند الشعراء والنقاد إلى هذه النظرية الحديثة . ولا ننكر أن تكون هذه نيتنا ، ولكن بعد أن نجلو حقيقة هذا المذهب ما أمكن .

والذى نريد أن نبدأ به هنا هو أن هذا المذهب لم يخلق خلقاً فى القرن التاسع عشر ، لأن المفهومات الأساسية التى يقوم عليها تمتد إلى أبعد من

ذلك ، تمتد على الأقل إلى القرن الثامن عشر ، وربما امتدت جذورها إلى اليونان . ولعل مرجع ذلك إلى حقيقة أن مشكلات الفن والأدب تنمو ويتجدد بحثها ولكن قلما يدخل إليها مشكلة كبرى جديدة . والجديد دائماً هو تناول المشكلة .

وفى أواخر القرن التاسع عشر أخذت نظرية « الفن للفن » تحتل مكاناً بارزاً فى تفكير النقاد وعلماء الجمال المحدثين . وكان ذلك رد فعل للنزعة الواقعية التى سادت فى ذلك العصر . وقد كانت الواقعية رد فعل كذلك للنزعة الرومنتيكية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وشائع أيضاً أن هذه الرومنتيكية كانت كذلك رد فعل للنزعة الكلاسيكية . ومن الشائع فيما بين الرومنتيكية والكلاسيكية من فروق أن الأولى تهتم بالمحتوى الشعورى والثانية تهتم بالشكل أو الصورة وجمالها . وقد كانت قيمة نظرية « الفن للفن » فى أوخر القرن التاسع عشر كبيرة « من حيث إنها نبهت إلى أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع ، وأن مادة الموضوع والمحتوى الفنى ليسا شيئاً واحداً ، وأن الأشياء الجميلة بعامة والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة ، بشكلها الجميل [1] » . فهى كما قلنا رد فعل للنزعة الواقعية .

والواقعية realism من الألفاظ الغامضة الالدلة فى ميدان الفن وإن لم يمنع ذلك من شيوعها كما يلاحظ هربرت ريد . وربما كانت هذه اللفظة تتمتع بدقة أكثر فى ميدان الفلسفة ، حيث نجدها من الناحية التاريخية تمثل عكس الاسمية nominalism ، كما تتمثل بصفة عامة بوصفها اسماً لنظرية خاصة فى المعرفة ، فتدل على الإيمان بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجى . وقد استعار النقد الأدبى هذا اللفظ أول الأمر من الفلسفة ، وسرعان ما أصبح استعماله غير دقيق . والكاتب الواقعى هو ذلك الذى ينجح فى تجنب أى أساس اختيارى لنقله وتصويره الحياة ، فيعطينا المنظر أو الموقف كما تراه العين .

---

(١) Greene: Arts and the Art of Criticism, P.234.

ولكن الواقع أنه لما كان الفن كله ينطوى على الاختيار (على الأقل بسبب المكان والاقتصاد)، فإن الكاتب الواقعي يؤكد بعامة جانبا خاصا من الحياة. ذلك الجانب هو أقل الجوانب تمدحا بالنبل الإنساني. وقد فصل جورج مارلييه G.Marlier فى بحث ألقاه فى المؤتمر الدولى لتاريخ الفن الذى عقد فى بروكسل عام ١٩٣٠، بين الواقعية التى تفهم من حيث هى محاكاة حرفية للواقع، والواقعية كما تفهم من حيث هى تصوير لمناظر من الحياة المنحطة(١). فالواقعية -- على هذا الأساس -- مذهب يأخذ على عاتقه تصوير الجانب القاتم فى الحياة. ومن ثم تقف نظرية «الفن للفن» لتجلو الجانب الآخر فى الحياة، جانب الجمال. وتكون مهمة الفنان أن يقدم إلينا صوراً جميلة متقنة. ومن هنا يأتى الاهتمام بالشكل والاحتفال بالعناصر التى تضمن جماله. وتشيع عبارة «الصورة من أجل الصورة form for formm's sake» -- كما يلاحظ برادلى(٢) -- مساوية لعبارة «الشعر للشعر» أو «الفن للفن».

ومن الممكن بسهولة ملاحظة أن هذا المذهب يسير فى هذا الاعتبار جنبا إلى جنب مع الاتجاه الكلاسيكى على عكس ما يمكن أن يكون متصوراً؛ ذلك أن هذا المذهب يقوم على أساس نظرية الاستطيقا الصرفة، فهو لا يعتبر أى وجه من وجوه النفع أو الأخلاق أساسا جوهريا فى الفن، وإنما الأساس الأول والأهم هو الأساس الجمالى. ونحن نعرف أن الكلاسيكية تحفل بالشكل الجميل أو بالصورة الجميلة وبالعناصر الجمالية الشكلية كالإيقاع والانسجام

---

(١) H. Read: Tbe Meaning of Art, Faber and Faber, London, 1st ed. 1931, pp. 81-3

ويميز جورج هويلى بين نوعين من «الواقعية»، «الواقعية الفزيائية» وتتضمن كل ما يقع خارجنا، و «الوقعية الروحية Psychic» وهى تشير إلى كل ما يحدث بداخلنا من أفكار وآلام ومشاعر .. الخ، وأن هذه الواقعية الروحية هى التى يعنى بها الفنانون بصفة خاصة. أما الشىء الذى يقع خارجنا وليست بيننا وبينه أى علاقة فلا أهمية له. (راجع حديثه فى كتابه Poetic Process ص ٣٨ وما بعدها)

(٢) انظر: Garritt : Philosophies of Beauty, p. 212.

والنظام[١] . . إلخ وهذه العناصر هى التى حاولت الاستطيقا الحديثة (القرن التاسع عشر) الوقوف عندها . وكان أول المنادين بها — تبعا لشوكنج — لاى هنت Leigh Hunt فى أوربا فى أوائل القرن التاسع عشر[٢] . ويقول إن هذه النظرية تمثلت فى فرنسا فى نظرية الفن للفن l'art pour l'art ، وأنها قد خلصت الفن من كل أثر على الحياة سوى الأثر الجمالى البحت[٣]. ولاشك أن هـذه النظرية تعد - من هذا الاعتبار - امتداداً للفلسفة الاستطيقية التى وضعت أسسها المدرسة الجمالية الألمانية وعلى وجه الخصوص كانت . ولـكن أساسها المباشر يمكن أن يلتمس فى النظرية التطورية والاستطيقا الشكلية اللتين عاصرتاها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

كان كانت أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة وفكرة الكمال ، حتى لقـد بالغ فى ذلك ، فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض ، المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل[٤] . وقد مر بنا أنه يجعل الجمال المرتبط بالمنفعة جمالا بالتبعية ، مميزاً بينه وبين الجمال الخالص وهو الجمال الحر . وفن الأربسك يمثل هـذا الجمال الحر . فهو جمال لايستهدف تثقيفا ولا تهذيبا ولا تعليما ، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شىء من هذا ، بل يعمل خياله وعقله فى منتهى الحرية . ويقول جويو إن شلى قد ذهب هذا المذهب نفسه . . . وخلص منه إلى القول بأن جوهر الفن لعب[٥] ، وإن كنا قد نجـد شلى يكتب دفاعا قويا

---

(١) ينقل بارتلت E. M. Bartlet فى كتابه : — Types of Aesthetic Judgment — ص ٢٠ عن ريد H. Read فى كتابه : Reason and Romanticism ص٩٣ كلاما لأندريه جيد نفهم منه كيف أن العمل الفنى الكلاسيكى يحتفل بالنظام والوزن measure and order. ويشير كروتشة إلى أن الـكلاسيكية تعنى أحيانا الـكمال الفنى وأحيانا الجمود والصنعة ، فى مقابل الرومنتيكية التى تعنى أحيانا فقدان التوازن والـكمال وأحيانا الصراحة والدفء والقوة وصدق التعبير (راجع له كتابه Aesthelic ص ٧٠ — ٧١) .

(٢) Leven L. Shückiug: The Sociology of Literary Taste, p. 24.

(٣) نفس المرجع والصفحة

(٤) ج. م. جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٩ .

(٥) المرجع السابق والصفحة

عن الشعر على أسس أخلاقيـة حتى ليقول : « انه ليصعب على الخيال أن يتصور ماذا كان يمكن أن تكون حال الأخلاق فى العالم إذا لم يوجد دانتى وبترارك وبوكاشيو وتشوسر وشيكسبير وكالديرون ولورد بيكون وملتن[١] » .

ويمضى جويو فيذكر أن اسبنسر ومعظم فلاسفة الفن المعاصرين له يقولون بهذه النظرية التى قال بها كانت وشلى ، ولكنهم يصوغونها فى صورة علمية، ويربطونها بفكرة التطور[٢] . والحق أن اسبنسر مدين فى الربط بين الفن واللعب لملاحظات شلر[٣] . وهو يبين فى مقاله عن النافع والجميل (١٧٥٢ — ١٨٥٤) كيف أن النافع يصير جميلا عندما يكف عن أن يكون نافعا ، موضحا ذلك بقلعة مهدمة لا نفع لها بالنسبة لأغراض الحياة الحديثة ، ولكنها مكان مناسب للرحلات الجماعية ، وموضوع صالح لصورة تعلق على حائط حجرة الاستقبال[٤] . وبذلك يميز اسبنسر بين النافع والجميل . فالخلاف بينهما كبير، بل ربما كان من التناقض أن يكون الشىء نافعا وجميلا ، لأنه لا يصل إلى مرحلة الجمال — وهى مرحلة أرقى — إلا بعد أن يتخلص من النفع الذى فيه .

وقد قلنا إن اسبنسر أفاد من شلر نظرته إلى الفن من حيث هو لعب . والحق أن شلر قد عرف العمل الاستطيقى بأنه كعمل اللعب «Spiel» . وهذا اللفظ يربطه جزئيا بكانت . وقد أسىء فهمه فأدى إلى فكرة أن شلر كان مرهصا ببعض النظريات الحديثة فى النشاط الفنى من حيث هو فيض من نشاط الأرواح ، تماما كلعب الأطفال والحيوان[٥] . ولكن شلر حذر قراءه

---

(١) D. A. Stauffer : The Nature of Poetry, p. 99.

(٢) جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٩

(٣) Croce : Aeathetic, p. 388.

(٤) المرجع السابق ص ٣٨٨ — ٣٨٩

(٥) تربط مدرسة علم النفس التحليلى بين النشاط المبذول فى الفن وفى اللعب على أنهما من نوع واحد . (راجع الدكتور عبد العزيز القوصى : أسس علم النفس — مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ ص ١٩٤) .

من مثل هذا التفسير الخاطىء حين طلب إليهم ألا يفكروا فى « الألعاب فى الحياة الواقعية gemes in real life ، التى تعنى عادة بالأشياء المادية الصرفة ولا فى الأحلام العابثة للخيال الطليق [1] . فاللعب عنده نشاط يربط بين الواقع الخارجى والعقل [2] ، وهو توافق بين الروح والطبيعة ، بين الصورة والمادة . فالجمال هو الحياة ، هو الصورة الحية (lebende Gestalt) . وليس المقصود هو الحياة بالمعنى الفسيولوجى ، إذ أن الجمال لا يمتد فى كل الحياة الفسيولوجية وليس قاصراً عليها وحدها ؛ فالرخام عند ما يصنعه الفنان يأخذ صورة حية . ولهذا السبب يجب أن يهزم الفن الطبيعة بالصورة ؛ ففى العمل الفنى صادق الجمال ينبغى ألا يكون المحتوى شيئاً ، وأن تكون الصورة هى كل شىء . بالصورة يتأثر الإنسان بكامله ؛ وبالمحتوى تتأثر قواه المنفصلة فقط . والسر الصحيح فى عظماء الفنانين هو انهم يدخلون المادة فى الصورة (dén Stoff durch die Form vertilgt) .. وقد نسب شلر القيمة التعليميه العالية للفن من حيث هو حسى وعقلى فى وقت واحد، من حيث هو مادى وشكلى . وليس معنى هذا أنه يعلم قواعد الأخلاق أو يحث على الأعمال الصالحة ؛ فإنه إن صنع هذا أو حين يصنع هذا ، فسيكف تواً ، كما رأينا ، عن أن يكون فناً . فالإلزام كائناً ما كان اتجاهه ، إلى الخير أو إلى الشر ، إلى المتعة أو إلى الواجب ، يهدم طابع العمل الفنى الذى يقوم على اللاحتمية [3] .

---

(١) ألقى فحص المحلل النفسى للأحلام وأحلام اليقظة فيضامن الضوء على عمل العقل عند الفنان (راجع : Cyril Burt : How The Mind Works, 2rd ed., p. 273)
ويؤكد جوته نفسه « أنه كتب أحسن قصصه فى أثناء فترة نوم حالة غريبة يقارنها هو بحالة النائم فى أثناء السير somnambulist » (راجع ; R.S. Woodworth ; Psychology; A Study of Mental Life, 18th ed., p 565

(٢) اللعب عند شلر هو قدرة داخلية على المحاكاة ، وهو يسميها play-impulse ، أى الرغبة فى تكوين أشياء مشابهه للأشياء الخارجية فى صور حسية تبعا لأفكاره فى النظام Order ، ومن هذه القوى الداخلية الأساسية تنبع البنية الحية للفن الجميل . (راجع : Courthope (Life in Poetry ; Law in Taste, pp. 173-4.

(٣) Croce : op. Cit., pp. 284-9.

وهكذا نجد اسبنسر فى موقفه من النفع والجمال فى العمل الفنى يردد عبارة شلر فى فصل الجمال عن المنفعة ، وربطه بالوجود الكامل للعمل الفنى ، بمادته وصورته . وسنلاحظ بعد قليل أن فهم شلر لطبيعة العمل الفنى هو الفهم الذى سيظهر عند برادلى فى حديثه عن قضية « الشعر للشعر » .

وفى فرنسا نجد تلاميذ كانْت وتلاميذ اسبنسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان . وفى ألمانيا نرى مدرسة شوپنهور تعد الفن نوعاً سامياً من اللعب وظيفته أن يعزينا عن مبائس الوجود بضع لحظات ، وأن يهيئنا لتحرر أكبر يتم بالأخلاق [1] . ثم نجد جماعة جيورجه ... وهى جماعة من المفكرين والشعراء والكتاب الألمان والنمسويين ، أشهرهم هوفمنزتال ، دوتندى ، فلميلر ، كلاجس ، جندولف ، برترم ، ورئيسهم الذى سميت الجماعة باسمه هو استفن جيورجه الشاعر الألمانى الكبير الذى ولد سنة ١٨٦٧ وتوفى سنة ١٩٣٣ . وكانوا يكتبون فى مجلة تعبر عن آرائهم هى « مجلة الفن » . وهذه الآراء متأثرة بأفكار نيتشه كل التأثر . وتتلخص فى قولهم بالفن للفن ، وبالعناية بالشكل كرد فعل ضد النزعة الطبيعية [2] . وفى انجلترا نجد والتر بيتر W. Pater يؤكد أهمية الأسلوب — أى طريقة التعبير — أكثر من المعنى ، أى المادة المعبر عنها [3] .

وهكذا نجد الحلقات متصله بين المدرسة الجمالية القديمة ، مدرسة كانْت والاتجاه الفنى الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وهو اتجاه « الفن للفن » ، فى إبعاد العمل الفنى عن الغايات التعليمية والأخلاقية ، وتحريره من أى إلزام من هذا النوع ، على أساس فكرة الجمال الحر التى قال بها كانْت ، والتى ظلت أساساً لهذا الاتجاه ، رغم ما تناولها به تلاميذه

---

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٩ .

(٢) التراث اليونانى ؛ ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى . تعليق المترجم على هامش ١ من ص ٣٢ .

(٣) انظر استوفر : كتابه السابق ص ١٠٢ .

والفلاسفة الذين جاءوا من بعده من شرح وتوسيع . الجمال الحر الذى لا يستهدف المنفعة أو الأخلاق هو غاية العمل الفنى . ويتبع ذلك أن يكون النشاط الفنى نشاطا حراً . ومن هنا يمكن مشابهته بالنشاط الذى يبذل فى حالة اللعب أو الأحلام . فهو نشاط روحى يكيف المادة الخارجية بحسب القوانين الداخلية بأن يركبها من جديد ويعطيها صورة خاصة . ومن ثم يتركز الجمال فى هذه الصورة التى تتصل بوجودنا الكامل ، فى حين لا تتصل تلك المادة إلا بأجزاء مستقلة فى هذا الوجود . وإذا نظرنا إلى العمل الفنى نبحث فيه عن منفعة لم تكن نظرتنا هذه له من حيث هو عمل جميل ، من جهة ، ولم يكن المنفعل منا به وجودنا الكامل ، بل رغبة خاصة فينا ، من جهة أخرى . فالتعليم والأخلاق إذن ليسا غاية العمل الفنى بل الجمال هو الغاية . ولا إلزام مطلقاً للفن أن يكون نافعاً من هذه الوجهه إلا إذا تنازلنا عن حقيقته الجوهرية وهى أنه جميل .

وقد ساعد نظرية « الفن للفن » على النمو والتمثل لا فى فن الأدب وحده بل فى التصوير والموسيقى كذلك ، مجهودات فلاسفة الاستطيقا الشكلية formalism فى القرن التاسع عشر كذلك ، وزعيمها الفيلسوف الألمانى هربارت . وهو فيلسوف عقلى جاف كما يصفه كروتشة . وكانت المدرسة التى يتزعمها تطلق على نفسها اسم الواقعية أو مدرسة الفلسفة الحقة . وكان ينحى على الاستطيقا الميتافيزيقية ، لا على أن الاستطيقا فى ذاتها تحمل اللوم بل على أن الميتافيزيقا هى الملومة على كل الأخطاء التى وقعت فيها الاستطيقا . ومن ثم يجب أن تصبح الاستطيقا دراسة مستقلة ، وأن تبعد عن الفروض الخاصة بالكون . كذلك يجب ألا تخلط بعلم النفس أو يطلب منها وصف المشاعر التى يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كالشفقة أو الهزل ، كالحزن أو البهجة ، فإن واجبها هو تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال[1].

والفن عند هربارت ارتباط بين عاملين : عامل خارج الاستطيقا

(١) انظر كروتشة : المرجع السابق ص ٣٠٧ — ٣٠٨ .

extra-aesthetic هو المحتوى الذى يمكن أن تكون له قيمة منطقية أو نفسية أو من أى نوع آخر ، وعامل استطيقى صرف هو الصورة التى هى تطبيق للمفهومات الاستطيقية الجوهرية . ويبحث الإنسان عن ذلك الذى يمتع ويعلم ويحرك، عن ذلك الجاد أو الساخر — و « كل هذه تختلط بالجميل كما تحدث القبول والمتعة بالعمل . وبهذا يظهر للجميل أنواع مختلفة ، ويصبح الرشيق ، الرائع ، الجدى ، الهزلى . وهو يمكن أن يصير كل هذه لأن الحكم الجمالى ، وهو فى ذاته فى منتهى الهدوء ، لا يرفض ، وإن كان يضيق ، بمصاحبة أشد الإثارات الروحية تنوعا ، تلك التى لا تكون جزءاً منه ، — ولكن هذه الأشياء كلها لا دخل لها فى الجمال . فلكى يكشف الإنسان عن الشىء ذى الجمال أو القبح الموضوعى يجب عليه أن يتجرد من كل حكم يتصل بالمحتوى . . وهذا التجرد من المحتوى بقصد تأمل الصورة الصرفة هو التطهير (كاثرسيز catharsis) الذى يحدثه الفن . المحتوى غير دائم بل متغير ونسبى وخاضع للقانون الأخلاقى وهو يتقبل الحكم الأخلاقى ، أما الصورة فدائمة، مطلقة ، حرة . والفن الحسى يمكن أن يتكون من مجموع قيمتين أو أكثر ، ولكن الحقيقة الجمالية هى الصورة وحدها[1] » .

فى هذه العبارات تتركز فلسفة هربارت الجمالية ، وهى كما رأينا فلسفة تقوم على الفصل بين الصورة والمحتوى ، وتستبعد المحتوى من ميدان الحكم الجمالى لأنه نسبى ومحدود ، وتركز الجمال فى الصورة وحدها لأنها هى الخالدة المطلقة . جمال المحتوى جمال بالتبعية وجمال الصورة هو الجمال الحر . أليس هذا هو مفهوم كانت أيضا ؟ بلى ، « وإن هربارت ليصف نفسه فى بعض المواضع بأنه « كانتى Kantian ولكن لعام ١٨٢٨ »[2]. وقد توفى هربارت عام ١٨٤١ .

وفى عام ١٨٦٥ كتب اتسمرمان « الاستطيقا العامة بما هى علم الصورة»[3]

(١) كروتشة : نفسه ص٣٠٩ — ٣١٠

(٢) كروتشة : نفسه ص ٣١١ .

(٣) Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft.

وهو من تلاميذ هربارت المخلصين لمذهبه . وجاء من بعده كارل كوستلين K. Köstlin وهو يتفق فى فهمه للصورة والمحتوى مع هربارت[1] ، حيث يجعل للمحتوى القيمة الثانية ، ويجعل الصورة مطلقة وطابعها الأصيل هو قدرتها على الإمتاع أو كونها جميلة . ونشر الناقد البوهيمى ادوارد هانزليك E. Hanslick كتابه عن جمال الموسيقى عام ١٨٥٤ ، وشن فيه غارة شعواء على الموسيقار رتشارد ڤاجنر وعلى كل من يتظاهر باستخراج مفهومات ومشاعر ومحتويات محددة من الموسيقى بعامة ، وذهب إلى أن الغاية الوحيدة من الموسيقى هى الصورة ، هى الجمال الموسيقى . وقد رحب به الهربارتيون ووجدوا فيه مدداً جديداً . وقد كان هانزليك نفسه يشعر بأنه مدين لهربارت نفسه وتلميذه اتسمرمان (ذكر ذلك فى الطبعات الأخيرة من كتابه) من حيث إنهما قدما الصورة الكاملة للمبدأ الجمالى العظيم مبدأ الصورة . ولكن لم يكن الجمال والصورة عنده لهما نفس المعنى ، فهو لم يفكر فى أن السيمترية والعلاقات الصوتية الصرفة ومتعة الأذن تكون الجمال الموسيقى ، بل ذهب إلى أن الرياضيات لافائدة منها البتة لاستطيقا الموسيقى . الموسيقى عنده صورة أكثر منها زخرفة (أرابسك arabesque) . والصورة فى هذه الحالة غير منفصلة عن المحتوى ؛ « فى الموسيقى لا يمكن أن يوجد محتوى فى مقابل الصورة ما دام من غير الممكن أن توجد صورة خارج المحتوى »[2] .

هذه الفلسفة الشكلية قدمت القدر الكبير من الأساس الفلسفى لمذهب « الفن للفن » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وهى كما رأينا فلسفة تستمد مباشرة من كانت . أيكون من الخطأ بعد هذا أن نزعم أن كانت بفلسفته الجمالية قد وضع اللبنة الأولى أو حجر الزاوية لذلك البناء الفنى الذى نحا نحواً جمالياً صرفا ؟ هناك احتمال ضئيل يأتى من افتراض أن يكون مذهب « الفن للفن » شيئاً آخر سوى ذلك المذهب الذى يعنى فى مجمله بالشكل وجماله ولا يقيم وزناً للمحتوى وما فيه من تعليم وأخلاق .

---

(١) كروتشة : نفسه ص ٣٧٦ . (٢) نفسه ص ٤١٢ — ٤١٤ .

وجويو الذى عاش فى هذه الفترة وعاصر الفنانين أنفسهم الآخذين فى ذلك الاتجاه يلاحظ ، أن الفنانين أنفسهم يساهمون اليوم (كتب جويو كتابه عام ١٨٨٥) فى إنزال قيمة الفن بما يذهبون إليه من جعل الفن شكلا وصناعة أكثر ؛ فالرسامون يفخرون بما يسمونه فى لغة المهنة chic patte ، والشعراء يفخرون بالقافية الغنية ، حتى أصبح الشكل هو الغرض الوحيد الذى ينصرف إليه اهتمامهم ، وأصبح الفن يبدو مجرد حذق ومهارة ،لا نظريا فحسب بلى عملياً أيضاً[1] .

ويحدثنا راى Rey عن أصحاب مذهب الفن للفن وعنايتهم بالشكل دون الجوهر ويقول : « إن الصورة وحدها — كما يقولون — تكسب العمل جمالا . والقصيدة تؤثر ، لا بالفكر الذى يوحى بها ولا بالموضوع الذى تعالجه ، ولكن بكمال تنسيقها ، وبانسجام إيقاعها ، وبقوة التعبير وغناه . ويجب فى العمل الفنى أن يمتع الأحاسيس والأحاسيس وحدها ، وليس له أن يهتم بامتاع الروح »[2] .

وهذا معناه أن مفهوم مذهب « الفن للفن » لا يقع بعيداً عن الفلسفه الشكلية أو فلسفة كانت الجمالية . فإذا كان الجمال يتركز فى الصورة فقد راح الشعراء يجودون هذه الصورة ويتقنون صناعتها بغض النظر عن مدى ماتحمل هذه الصورة من الصدق . وقديما نظر الكلاسيكيون هذه النظرة إلى الشعر ؛ فبيكون يعد الشعر عملا لكذابين محترفين ، وسدنى كان يبدو عميق الإيمان بأن الشعر خداع ماهر[3] . ولعل هذا يكون أمراً طبيعياً ؛ أن تتطور العناية بالشكل إلى المبالغة فى هذه العناية ، وأن يبتعد العمل الفنى عن الصدق بمقدار ما يتمثل فيه من مبالغة .

ولا شك أن هذا المذهب قد تعرض للكثير من النقد ، وكانت الضربات

---

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٤ .

(٢) Rey : Leçons de Philosaphie, vol I, p. 373.

(٣) Stauffuer : The Natre of Poetry, p. 98.

تصوب إليه من نواح مختلفة لتقوض الأسس التى قام عليها . وقبل أن ننظر فى بعض هذا النقد أحب أن نتصور حقيقة مذهب الفن للفن والمبادىء التى يقوم عليها كما يفهمه اندرو سيسل برادلى Andrew Cicil Bradley وكما عرضه فى مقاله « الشعر للشعر » .

القصيدة عنده مجموعة من التجارب المتتالية التى نمر فى خلالها عندما نقرؤها قراءة شعرية قدر المستطاع . وقضية « الشعر للشعر » تقول عن هذه التجارب :

أولا : إنها غاية فى ذاتها ، وأنها تستأهل الحصول عليها لذاتها ، وأن قيمتها متركزه فيها intrinsic .

ثانياً : أن قيمتها الشعرية هى هذه القيمة التى تتركز فيها وحدها . ويمكن أن يكون للشعر كذلك قيمة ثانوية من حيث هو أداة للثقافة والدين ، ولأنه يقدم المعرفة ، أو يرقق المشاعر ، أو يعمق من دافع الخير ؛ ولأنه يجلب الشهرة أو المال أو راحة الضمير للشاعر . فليقوم من أجل ذلك أيضاً . ولكن هذه القيمة ليست تحدد ولا تستطيع أن تحدد تحديداً مباشراً قيمته الشعرية بوصفها تجربة خيالية كافية ؛ فهذه لا تقدر إلا من الداخل within .

ثالثاً : يميل الاهتمام بالغايات الثانوية ، سواء أكان هذا عن طريق الشاعر فى حال تأليفه أم القارىء فى حال معاناته ، يميل إلى أن يخفض من القيمة الشعرية . وذلك لأنه يميل إلى تغيير طبيعة الشعر بنقله عن جوه الخاص. فطبيعته ليست جزءاً ولا حتى نسخة من الحياة الواقعة (بحسب المفهوم العام لهذه العبارة) ، ولكنها عالم بذاته ، مستقل ، كامل ، حى ، ولكى تتملكه يجب أن تدخله ، وتذعن لقوانينه ، وتتناسى فى هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التى تهمك فى عالم الحقيقة الآخر[1] » .

هذه هى الأسس التى يقوم عليها المذهب، وهى تثير كثيراً من سوء الفهم. من ذلك النظر إلى عبارة « الفن للفن » لا على أنها تعنى أن الفن غاية فى ذاته

(١) A. C. Bradley: Oxford Lectures on Poetry أنظر كاريت : نفسه، ص ٢١٠

بل على أنها تعنى أن الفن هو الغاية كل الغاية ، أو الغاية العليا للحياة البشرية .
ويرفض برادلى أن يواجه مايترتب على هـذا التحوير من أخطاء لأنها خارج القضية . وقضية « الشعر للشعر » تذهب بنا إلى عدم النظر إلى الشعر والخير على أنهما متناقضان ، لأن الشعر نوع من الخير الإنسانى ، ويجب ألا نحدد القيمة الذاتية لهذا النوع من الخير بالإشارة المباشرة إلى آخر .

ويمكن أن تتهم هذه القضية كذلك بقطع الصلة بين الشعر والحياة. والحق أن هناك كثيراً من الارتباط بين الحياة والشعر ، ولكنه ارتباط غير ظاهر ويمكن أن يطلق عليهما أنهما صورتان لشىء واحد ، أحدهما يتضمن الحقيقة (بالمعنى العادى) ، ولكنه قليلا مايشبع الخيال إشباعا تاما ، فى حين يقدم الآخر شيئا يشبع الخيال ولكنه لايتضمن « حقيقة » تامة . فهما متوازيان أو متشابهان . والأول يمسنا من حيث إننا كائنات تشغل حيزاً معينا من الزمان والمكان ، ولها مشاعرها ورغباتها وأهدافها التى ترجع إلى هذا الموقف ؛ فهو يتصل بالخيال ولكنه يتصل بأشياء كثيرة بجانبه . أما الثانى وهو الشعر فهو لايتخذ ذلك الموضع من الزمان والمكان ، وإذا حدث أن اتخذه فإنه يستقل عن كثير مما يتصل به هناك ، ومن ثم لايتصل اتصالا مباشراً بتلك المشاعر والرغبات والأهداف، ويتحدث فقط إلى الخيال المتأمل . ومن ثم تأتى القيمة الشعرية للشعر من أنه يقدم إلينا بطريقته الخاصة شيئا نصادفه بصورة أخرى فى الطبيعة أو الحياة ، وتمتحن قيمته الشعرية من حيث إرضاؤه خياليا . أما الآخرون منا فيمتحنونه من حيث المعرفة أو الضمير مثلا فيحكمون عليه فقط بمقدار ماتبدو هذه متحورة فى خيالنا . وعلى هذا فكل المعرفة والنظر الأخلاقى ليس له فى ذاته قيمة شعرية ولاتكون له هذه القيمة إلا عند مايمر من خلال وحدة وجود الشاعر فيأخذ صفات الخيال ، ومن ثم يصبح التأكيد قوى هائلة فى عالم الشعر[1] .

وتتهم هذه القضية اتهاما ثالثا بأنها تفرغ الشعر من المعنى ؛ فهى فى الحقيقة

---

(١) أنظر كاريت نفسه ص ٢١١ — ٢١٢

نظرية تذهب إلى القول بالصورة للصورة . فليس مايقوله الشاعر ذا بال مادام قد أحسن القول . فالمادة والموضوع والمحتوى لا تحدد شيئا ، فليس هناك موضوع لا يمكن أن يعالجه الشعر ، أما الصورة ، أما التناول فهو كل شىء .
بل إن سر الفن هو أنه يحطم المادة باستخدام الصورة . على أننا نجد من بين القائلين بذلك شخصيات لها احترامها مثل سانتسبرى واستيفنسن R. A. M. Stevenson وشيلر وجوته نفسه . وتكون هذه العبارات هى كلمات السر لمدرسة تقوم فى بلد أزهرت فيه الاستطيقا . وهى عبارات تصدر عن أناس يزاولون فنا من الفنون أو يهتمون بمناهجه لدراستهم له . ويثير هذا القارىء العادى فيشعر بأنه قد اغتصب منه كل مايهتم به فى العمل الفنى تقريبا . ويقول: « إنكم تطلبون منى أن أنظر إلى مادونا Madonna لدرسدن Dresden كما لو كانت بساطا عجميا . وتخبروننى أن القيمة الشعرية لها ملت تقع فقط فى أسلوبها ونظمها ، وأن اهتمامى بالرجل وحظه ليس إلا اهتماما عقليا أو أخلاقيا ، وتؤكدون أننى إذا كنت أريد أن استمتع بالشعر فى Crossing the Bar فيجب على ألا أهتم بما يقوله تنيسون هناك ، بل يجب أن اعتبر طريقته فى قول ذلك وحدها . ولكننى فى هذه الحالة لا أستطيع أن أعطى قصيدة من الاهتمام أكثر مما أعطيه لمجموعة من الأبيات اللغو . ولست اعتقد أن مؤلفى هاملت و Crossing the Bar قد نظرا الى أشعارهما هذا النظر[1] » .

ولم يشأ برادلى أن ينهى هذا النزاع الحاد الذى يتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الفن ؛ فمن العبث التوفيق بين الطرفين . وعبارات هؤلاء الشكليين تحمل معانى كثيرة ؛ فهى من بعض النواحى صحيحة ومن بعضها الآخر خاطئة . ولذا يقنع برادلى بأن يرسم بعض الخطوط الفاصلة التى غالبا ما اختلطت فى هذا النزاع .

من ذلك التفريق بين الموضوع والمادة فى العمل الفنى ؛ فليس الموضوع هو المادة ، لأن الموضوع شىء خارج العمل الفنى . وليس الموضوع مقابلا

(١) نفسه ص ٢١٢ — ٢١٣

للصورة فى القصيدة بل تقابله القصيدة من حيث هى كل . فالموضوع شىء والقصيدة (المادة والصورة على السواء) شىء آخر . ومن ثم يتضح أن القيمة الشعرية لايمكن أن تقع فى الموضوع ، ولكنها تقع بصفة عامة فى مقابله ، فى القصيدة . كيف يمكن أن يحدد الموضوع قيمة الشعر فى حين يمكن أن تكتب فى الموضوع الواحد أشعار تتفاوت قيمتها ، ويمكن أن تكتب قصيدة متقنة فى موضوع تافه ؟ وكذلك لسنا نستطيع أن نحدد أى الموضوعات أنسب للفن ، أو نذكر أى موضوع لايحتمل أن تكتب فيه قصيدة حسنة . ويتبع ذلك أننا لانستطيع أن نقسم الموضوعات قسمين : قسما نرضى عنه لأنه جميل أو سام . وقسما لانرضى عنه لأنه قبيح أو رذل ، ونحكم على القصيدة بحسب تبعيتها لأحد هذه النوعين ، لأننا بذلك نحكم عليها بحسب مفهوم سابق لهذه الموضوعات . ولكن يجب أن ينصب الحكم على الشىء كما هو فى القصيدة لا كما هو فى ذاته قبل أن يتناوله الشاعر . ولسنا نستطيع أن نتنبأ بأن الشاعر لايستطيع أن يخرج قصيدة صادقة من شىء كان بالنسبة إلينا رديئا .

ونزعة الشكليين هذه تؤدى بهم — شاءوا أو لم يشاءوا — إلى تضحية الكثرة فى سبيل القلة ؛ لأن الكثرة تحكم على الموضوع أولا فتعطى العمل الفنى قيمته بعد الحكم على الموضوع ، وقليلون من يعتبرون الناحية الفنية وحدها فى هذا العمل . ويعتقد برادلى أن جزءاً كبيراً من النزاع ينشأ من الخلط بين المادة والصورة ، وبين الموضوع والقصيدة . فالشكلى formalist المتطرف يلقى الحمل كله على الصورة لأنه يظن أن نقيضها هو الموضوع ، ويغضب القارىء العادى ، ولكنه يقع فى نفس الغلطة ويعطى الموضوع الأفضلية التى ترجع فى الحقيقة إلى المادة substance . ويوضح برادلى ذلك من عبارة لبعض النقاد يقول فيها : « إن مجرد المادة matter الشعرية . . . . ما دامت لا تتغير فإنها تتبع القوانين القائلة إن الاختلاف بين شاعر وشاعر سيعتمد على طريقة كليهما فى استخدام اللغة والوزن والقافية والإيقاع cadence .

هذا التعارض — فيما يرى برادلى — بين المادة والصورة صحيح . ولكن يبدو أن الرأى القائل بأن القيمة الشعرية كل القيمة للمادة ، والرأى الآخر القائل بأن القيمة للصورة ، كلاهما خاطىء ، أو كلاهما لغو . فهما يفترضان فى العمل الفنى جزئين منفصلين بحيث يستطيع الإنسان أن يدركهما مستقلين ، فإذا تحدث عن واحد لم يكن يتحدث عن الآخر . فإذا قرأنا هذه العبارة « الشمس دافئة ، والسماء صحو » فإننا لا نتمثل صورة الشمس الدافئة والسماء الصحو ، فى ناحية ، منفصلة عن بعض الأصوات الإيقاعية غير المدركة فى ناحية أخرى . ولسنا كذلك نتمثلها جنبا إلى جنب ، ولكننا نتمثل الواحدة فى الأخرى . فالصورة والمحتوى شىء واحد من وجهتى نظر مختلفتين ، وهما بهذا المعنى متحدان . فإذا سئلت عما إذا كانت قيمة القصيدة تقع فى المادة التى يمكن الحصول عليها بتحليل القصيدة أم فى الصورة التى يمكن الوصول إليها والتى تقوم بنفس الطريقة — يكون جوابك : « إنها لا تقع فى هذه ولا فى تلك ولا فى أى تضايف بينهما ولكن فى القصيدة حيث لا نجدهما » .

وقد فرق برادلى من قبل بين الموضوع والقصيدة . وهنا يكون من المعقول أن نسأل فى أيهما تقع القيمة . والجواب على ذلك هو : فى القصيدة . والقصيدة هى الصورة وهى المحتوى . ولا انفصال بين هذين كما أنه لا انفصال بين الصوت والمعنى فى اللفظ . فالقصيدة ليست معنى حتى نسأل أنفسنا ماذا يريد الشاعر أن يقول . إنه أراد أن يقول شيئاً وقاله ؛ فهو يعنى ما يقول ، ويقول ما يعنى ، وهذا الذى يقوله ويعنيه لا يرضى خيالنا فحسب بل وجودنا الكامل ؛ ذلك الشىء الذى فى داخلنا وفى خارجنا والذى فى كل مكان :

يجعلنا نبدو
كما لو كنا نضم أجزاء من حلم
قسم منها صحيح ، وقسم

يطرق ويخفق فى القلب[1] .

هكذا يعرض لنا برادلى قضية « الشعر للشعر » فإذا بها تقوم على ثلاثة مبادىء نلخصها فى :

١ — أن التجربة غاية فى ذاتها .

٢ — أن قيمتها الشعرية كامنة فيها . وهناك قيم أخرى ثانوية وليست فيها شعرية .

٣ — أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية .

وتثير هذه المبادىء ألوانا من سوء الفهم هى :

١ — أن الشعر والخير متناقضان ، ولا تناقض بينهما لأن الشعر نوع من الخير الإنسانى .

٢ — أن الصلة بين الشعر والحياة مقطوعة . . والصلات بينهما كثيرة

٣ — أن المادة والموضوع لا يعدان شيئا وأن الصورة هى كل شىء . وهو موضوع نزاع خطير بين الشكليين والعامة .

وقد جاء هذا الفهم السىء — فيما رأى برادلى — نتيجة للخلط بين بعض المفهومات . ولذا يلزم الالتفات إلى :

١ — التفريق بين الموضوع والمادة . فليس الموضوع هو المادة ، ومن ثم لا يكون الموضوع مقابلا للصورة حتى يعنى البعض بالموضوع والبعض الآخر بالجانب المزعوم أنه يقابله وهو الصورة .

٢ — أن الموضوع خارج القصيدة ؛ فالموضوع يقابل القصيدة ولكن من حيث هى كل .

٣ — أن الفصل بين المادة والصورة لا يتفق وطبيعة الفن ، الأمر الذى يتورط فيه الشكليون حين يعطون القيمة للصورة . فالمادة والصورة ممتزجتان ، ولا يمكن أن تكون القيمة للصورة وحدها .

٤ — أن العامة يتورطون [كما رأينا فى الفقرة — ١ —] فى الخلط بين

---

(١) انظر كاريت نفسه ص ٢٢٩

الموضوع والمادة ، فيجعلون القيمة للموضوع على أساس أنه المادة . ولا يمكن أن تكون القيمة للمادة ، لأنه لا تقابل بين الصورة والمادة ، بل هما متحدتان .

٥ — أن التقابل الحقيقى بين الموضوع بما هو شىء خارج القصيدة ، والقصيدة من حيث هى كل ، مادة وصورة . وعندئذ تكون القيمة الشعرية حقاً للقصيدة وليست للموضوع .

ونحسب أن هذا البيان للمذهب قد وقف بنا عند مشكلاته الأساسية . ورأينا كيف انتهت بنا مناقشته إلى أن موقف الشكليين وموقف الموضوعيين (الذين يحكمون على العمل الفنى بحسب موضوعه) كلاهما خاطىء لأنه يتنافى مع الفهم الصحيح لطبيعة العمل الفنى . ولذلك نجد أن هذه النظرية ، نظرية الفن للفن ، لم ينظر إليها البتة فى التقاليد النقدية الأساسية من حيث هى تصوير كاف لطبيعة الفن فى أحسن حالاته[1] ، وكذلك لا يكون أهم نقد يوجه إلى هذه النظرية هو بعدها عن الأخذ بمبدأ الجدية فى الفن وعدم تقديم الخدمات الأخلاقية والتعليمية للمجتمع ، كما يمكن أن ترى النزعات الاجتماعية ، ولا هو عدم تقديمها الغذاء الروحى ، كما يمكن أن ترى النزعات الرومنتيكية والصوفية ، لأن هذه النزعات يمكن أن تتهم كذلك بدورها بأنها ليست تصور طبيعة الفن تصويراً كافياً . ولكن النقد الذى يوجه إليها هو النقد الفنى الذى يعتبر طبيعة الفن قبل كل شىء ، ويصور لنا ذلك جرين فى قوله : « والذى ينبغى النزاع فيه فى عصر الانحراف الحضارى كعصرنا هو محاولة إرجاع الفن إلى مجرد الجمال الشكلى واعتبار إنتاج مثل هذا الجمال والاستمتاع به ليس غاية فى ذاته (وهو بالتأكيد كذلك) بل اعتباره الغاية الوحيدة كذلك ، أو ربما الغاية الرئيسية ، من الفن . وكما أن العالم الحق مهما كان ميله عظيما إلى الصرامة المنطقية ، لا يقنع أبدا بمجرد اللعب بالمفهومات والقضايا بحسب قواعد المنطق ولكنه يحاول استخدام عقله ومنطقه للوصول إلى حقيقة

---

(١) Greene : The Arts and the Art of Criticism ; p. 234.

علمية — فكذلك الأمر بالنسبة للفنان الحق ، فإنه رغم احتفاله بالجمال الذى يستطيع هو وغيره أن يحدثوه ، لا يبغى دائماً أن يكون مجرد مبدع للجمال ، ولكنه يحاول دائماً أن يصور بأساليب الجمال تفسيره لحقيقة أوسع وتجربة أغنى . وكما أن الحقيقة العلمية لا تتضمن مجرد الصرامة المنطقية فحسب بل تتضمن كذلك الاتصال بالعالم الواقعى، بحوادثه الزمكانية spatio-temporal فكذلك الحقيقة الفنية ، لا تتطلب وجود الجمال الشكلى فحسب ، بل تتطلب كذلك تصوير الفهم الصادق لبعض جوانب التجربة والواقع الإنسانى[1] » .

ومهما يكن من أمر النقد الذى يوجه إلى هذه النظرية فالذى يعنينا هو أن نتمثل دعوتها فى وضوح حتى ننظر على ضوئها إلى أى مدى يصور لنا الأساس الجمالى فى النقد العربى هذه النظرية .

☆ ☆ ☆

الأساس الجمالى فى النقد العربى ونظرية « الفن للفن » .

١ — لا بد أن نبدأ من بداية . وسنبدأ هنا بذكر حقيقة عامة هى أن الأرابسك فن زخرفى عربى يتضح فيه الروح العربى العام فى الفنون . وهذا الفن مثال للعناية بالجمال الشكلى الذى لا يتضمن حقيقة تعليمية أو غاية أخلاقية، فهو مثال واضح للجمال الحر الذى قال به كانت . وربما لا نجد مثالا أصدق من هذا المثال فى التعريف بالجمال الحر . ولكن هذا الجمال يتحقق بصورة موضوعية فى الزخرف ، فهو جمال موضوعى يمكن إدراكه والاستمتاع به ولكن عن طريق الحواس .

وقد عرفنا من قبل العناصر التى تكون الجمال فى هذا الفن فإذا بها هى العناصر التى تشترك فى جمال الفن القولى كما درسها النقد العربى وفصلناها تحت عنوان « الإيقاع » و « العلاقات » . فهل معنى هذا أن الفن القولى عند العرب

---

(١) نفسه ص ٢٣٣

يقوم على أساس من فكرة الجمال الحر الكانتى ، ذلك الجمال الذى يكون فى الشكل ولا يستهدف غاية سوى المتعة الجمالية ، ولا يعطى مفهوماً ، ويكون هذا الفن بذلك ممثلا لفلسفة الشكليين ومذهب « الفن للفن » ؟ .

طبيعى أن العرب لم يعرفوا كانت ولا الشكليين ، ولكن كان لهم فن يتفق فى كثير من اسسه مع الأسس التى قام عليها ذلك المذهب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

وهنا نلمس أول فرق عام بين الطرفين ، فمذهب « الفن للفن » كما رأينا كان نتيجة لتطور فلسفى ضخم يمكن أن نحدد بدايته الواضحة بكانت ؛ فهو إذن مذهب قائم على أساس فلسفى مدروس . أما الفن العربى فلم يكن نتيجة لمثل هذه الدراسة الفلسفية المنظمة ، بل نستطيع أن نقول إنه كان تعبيراً مباشراً عن الروح العربى . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن فلسفة كانت الجمالية يمكن أن تتخذ أساساً لذلك المذهب عند الغربيين ، فى حين أننا نكاد لانجد ذلك الأساس الفلسفى الذى تبدأ عنده النظرية العربية ، لأن هذه النظرية لم توجد مستقلة فى الفكر العربى عن ميدان الإبداع الفنى . فالفنان العربى هو الفيلسوف وهو المنتج فى الوقت نفسه . ولا تتحدد نزعته إلى الجمال الحسى فى الشكل بفلسفة معينة لفيلسوف معروف ، لأن هذه النزعة قد تمثلت فى إنتاجه الفنى قبل أن يوجد الفيلسوف العربى والفلسفة العربية . ويوم وجد النظر الفلسفى فى مشكلة الجمال جاء مؤيداً للنزعة العامة السائدة فى الفن العربى منذ القدم ولم يأت ليضع أساساً فلسفيا لنظرية جمالية جديدة يتبعها فيما بعد بعض الفنانين فيكونون مدرسة أو مذهبا مخالفا للقديم . وقد رأينا فلسفة الغزالى الجمالية تتفق مع ذلك المذهب السائد ، وتذهب إلى عدم خلط النافع والخير من حيث هما غايتان باللذيذ . ورأينا كيف تتفق هذه الفلسفة مع نظرة النقاد والشعراء أنفسهم منذ وقت مبكر . وإذن فلا يمكن أن يتخذ الغزالى أساسا لذلك الاتجاه الفنى عند العرب كما اتخذ كانت عند الغربيين ، رغم أن نظرية الفيلسوفين فى الجمال متشابهة . وبعبارة مجملة نقول : إن نظرية الفن للفن

أساسية وطبيعية فى الفن العربى، لا الفن التصويرى فحسب بل الفن القولى كذلك . وربما كانت كذلك فى فن الموسيقى العربية ، فى حين أنها تصور فترة بعينها فى تاريخ الفن الغربى جاءت نتيجة تطور فكرى فى فلسفة الجمال .

٢ ــ وقد عرفنا من قبل كيف انتهى مفهوم الأدب عند العرب إلى أنه صناعة. ولا حاجة بنا إلى تكرار ذلك هنا. وهذه الصناعة كان لها عناصرها التى تولى علم البيان تفصيلها وشرحها ، وأخذ النقد الصرف على عاتقه مهمة كشف هذه العناصر فى العمل الأدبى والحكم عليه بحسبها. ومعنى هذا أن عناصر الصناعة هذه هى العناصر الفنية التى يعتمد عليها جمال العمل الأدبى . وهى عناصر موضوعية محققة فى هذا العمل قائمة فيه . وانتهينا من ذلك إلى أن الاتجاه العام إلى اعتبار الجمال فى الشكل دون المحتوى . وهذا الاتجاه العام كان نتيجة طبيعية لاحتفال العرب بالصنعة . ولكن كشف هذا الجمال الموضوعى ليس يسيراً يستطيعه كل إنسان وإنما يستطيعه ذو الخبرة الجمالية ، أى الذى يعرف كيف يكشف عن عناصر الجمال الشكلى فى العمل الأدبى . ولم يدخل فى اعتبار الناقد الموضوعى محتوى العمل الأدبى، على أساس أن المحتوى يتصل بشىء آخر سوى الجمال ، وأنه بما هو معنى من المعانى لا يكون لصاحب هذا العمل فضل فيه لأن المعانى ملقاة فى الطريق لكل إنسان ، وليس المعنى هو الذى يبين مزية أديب على آخر بل الصورة التى يتناول فيها هذا المعنى هى كل شىء .

ولما كان العمل الأدبى عملا حسياً فقد انصرف أغلب النقد إلى الشكل وجمال الشكل ، ذاك الجمال الذى نلمسه بالحواس فتلتذ منه الحواس . ويكفى العمل الفنى أن يؤدى إلى قارئه هذه اللذة . وهى لذة كما قلنا مجردة عن أى غاية ، وليست تختلط بمنفعة أو خير كما قال الغزالى . فالمعانى معروضة للشاعر ، وهى المادة التى تحتاج إلى صورة ، ومهمته الفنية هى أن يكون هذه الصورة ولكن على أن تكون قد توافرت لها شرائط الجمال الشكلى . فإذا وفق إلى هذه الصورة فقد أدى مهمته ولا عليه بعد ذلك إن كان المعنى الذى صوره له قيمة

أو ليست له قيمة ما دام قد أحسن تصويره . أليست هذه هى نفس النظرة التى رأيناها من قبل فى النظرية الغربية تقول : ليس ما يقوله الشاعر ذا بال ما دام قد أحسن القول ؟ ولا بأس هنا من تكرار عبارة قدامة : « وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب رداءته فى ذاته » ، فهذه العبارة تصور فى قوة ووضوح مذهب الشكليين الذين يجعلون الجمال كل الجمال فى الصورة ولا يعنيهم المحتوى فى شىء .

وحجة قدامة هنا هى نفس الحجج التى قدمها الشكليون من قبل وهى :

١ — أن المعانى لا قيمة لها أصلا فى العمل الأدبى ، فليست إذن قيما شعرية أو لنقل فنية .

٢ — أن هذه المعانى قد تكون فى ذاتها رديئة ، أى قبل أن يتناولها الشاعر ويصوغها فى شعره ، ولكن مهمة الشاعر هى أن يحسن صياغتها وأن يخرجها فى صورة جميلة . فإن وفق إلى ذلك ، ترى هل نرفض هذه الصورة الجميلة لأنها تحتوى معنى رديئاً ؟ هل نرفض قطعة الأثاث حسنة النجارة جميلة الشكل لأننا تبينا أن نوع خشبها ردىء ؟ النظرة الجمالية الصرفة تقول فى الجواب : لا ، بطبيعة الحال .

٣ — أن المعنى العظيم ليس شرطا لأن يخرج فيه شعر رائع ، فقد يكون المعنى هكذا والصورة رديئة . ترى هل نقبل هذه الصورة الرديئة لأنها تحتوى على معنى عظيم ؟ النظرة الجمالية الصرفة تقول فى الجواب كذلك : لا ، بطبيعة الحال .

وهكذا يتفق دفاع الجماليين الشكليين عند العرب — وهم يصورون كما قلنا النزعة الغالبة — مع دفاع الشكليين المحدثين أنصار مذهب « الفن للفن » فيما يختص بمشكلة الصورة والمحتوى . فليس المعول عندهم على الموضوع أو المادة وإنما الجمال كله فى الصورة ، فى الشكل .

٣ — ولعلنا نذكر أن المبدأ الثالث لمذهب « الفن للفن » هو أن الاهتمام بالقيم الثانوية فى العمل الفنى ، سواء أكان ذلك الاهتمام من جانب الفنان

نفسه أو متذوق فنه، من شأنه أن يقلل من القيمة الفنية التى يتمتع بها العمل .

وهذا المبدأ من الأحجار الأساسية فى النظرة العربية لا بعد أن استعلنت فكرة الصناعة الأدبية وحددت عناصرها بل منذ وقت مبكر نسبياً . فالشعراء أنفسهم فيما وصلنا عنهم من شعر منذ العصر الجاهلى لم يهتموا بالموضوعات الدينية مع أنهم كانوا يعيشون فى فترة الوثنية التى كانت حرية أن تثير فيهم ألواناً من النشاط الفنى . وقرر الأصمعى فيما بعد أن الشعر نكد بابه الشر فإذا أدخل فى الخير لان وضعف ، أى إذا أضيفت إليه غاية غير غايته الفنية المحضة خرجت به تلك الإضافة إلى الضعف ، أى أنه يبدأ فى فقدان قيمته الفنية يوم يحرص منشئه أو متلقيه على التماس غاية خيرة منه .

ولا تقف المسألة عند مجرد الرأى النظرى بل نجد هذا المبدأ يتخذ أساساً قوياً من الأسس النقدية العربية ، فإذا بنا نجد الأحكام تطلق على الشعراء أو على الشاعر بناء على هذا الأساس ، فلبيد عند الأصمعى ليس شاعراً فحلا ، ولم يكن شعره جيداً . لماذا ؟ لأنه — كما يقول الأصمعى — كان رجلا صالحاً . وجرير لا يحسن النسيب ، بل هو شاعر متخاذل ضعيف ، فليس لشعره ما لشعر عمر بن أبى ربيعة من نوطة بالقلوب وعلوق بالنفس . تحكم بذلك على جرير السيدة سكينة أو جاريتها . لماذا ؟ لأنه — كما قيل — عفيف . وعمر بن أبى ربيعة لشعره هذه الصفات المحببة رغم أنه ما عصى الله عز وجل بشعر كما عصى بشعر ابن أبى ربيعة .

هذه الأحكام وكثير مثلها يؤكد لنا أن استهداف غاية خيرة فى الشعر كان يحط من قدر الشعر والشاعر ، لأن العرب لم يجعلوا مهمة الشاعر الوصول إلى الغايات الخيرة . وفقدان هذه الغايات فى الشعر لا يمكن عندهم أن يتخذ أساساً للحكم على الشاعر بالرداءة أو التأخر ، وإلا فماذا يكون أمر شاعر كأبى نواس ومدرسة المجون بعامة ، والشعراء الجاهليين والشعراء الذين شهد عليهم بالكفر ، وكعب بن زهير وابن الزعبرى ومن تناولوا رسول الله (ص) بالهجاء ؟ هل تلغى أسماؤهم وتحرق دواوينهم لأنها

لم تستهدف خيراً ؟ يجيب القاضى الجرجانى بأن لا ، لأن الأمرين متباينين .
وإذن فيستوى أن يتناول الشاعر فى شعره موضوعاً خيراً أو غير خير ،
وربما كانت الموضوعات غير الخيرة أنسب لطبيعة العمل الشعرى عند العرب .
ولا يرفع من قيمة القصيدة أن تستهدف الخير بل شأن هـذا أن يقلل من
قيمتها الشعرية .

والشعراء كذابون [1] ؛ فهم بحسب نص القرآن ـ يقولون ما لا يفعلون .
ولـكن ليس الصدق مما يرفع قيمة الشعر والشاعر ؛ فليس الشاعر مطالباً بأن
يكون صادقاً أو يقدم للناس فى شعره مثلا للصدق ، فليست هذه مهمته
الفنية ، وإنما مهمته أن يحسن الكلام فحسب ، وأما الصدق فمن صفات أناس
غيره ، تختلف طبيعة عملهم عن عمله ، هم الأنبياء . فإضافة الصدق إلى الشاعر
لا تخلق منه شاعراً ممتازاً ولا تكسب شعره قيمة بل ربما تخلفت به ، فى حين
أن الكذب يحسن منه . وهذه ولا شك مبالغة فى إقصاء الغايات الأخرى
غير الغاية الفنية الصرفة عن ميدان الشعر ، وفصل القيم الأخرى عن القيمة
الجمالية الصرفة فى العمل الفنى . وعلى هذا الأساس كانت الأغلبية ـ فيما يروى
المرزوقى ـ تصدر عن هذا المبدأ : « أحسن الشعر أكذبه » .

٤ ـ وقد رأينا برادلى يهتم بالتفريق بين المحتوى أو الموضوع وبين
المادة والصورة فى القصيدة على أساس أن المادة والصورة غير منفصلتين .
وهو فى هذه الحالة يعطى القيمة للقصيدة لا للموضوع ولا للصورة . ولم ينف
هذا عدم الفصل بين المادة والصورة ، والنظر إلى الصورة وحدها مستقلة
عن المحتوى على أساس أن الجمال يتركز فيها وحدها .

وقد وقف هذا الموقف عبد القاهر الجرجانى . والحق أن موقف
الجرجانى يبدو للنظرة الأولى غريباً أو متناقضاً . فهو فى مكان يأخذ بمبدأ
الصنعة ، ويذهب إلى أن سبيل الشعر سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل

---

(١) الشعر عند بيكون عمل كذابين محترفين ، وعند سدنى خداع ماهر . (راجع
(Stauffer : The Nature of Poetry, p. 98

المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصور ... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنالو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود لم يكن تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام .

معنى هذا أن الجرجانى لا يعطى الأهمية للمعنى (للمادة المصنوعة) بل للصياغة أو لنقل الصورة . والمفاضلة بين الشعر على أساس المعنى ليست مفاضلة فنية لأن المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر ، بل تحددها الصورة .

وفى موضع آخر نجده يعطى الأهمية للمعنى ، أو بعبارة أدق لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى ؛ فالألفاظ بغير المحتوى ، أى الألفاظ فى ظاهرها لا قيمة لها ، إذ الشكل المحض لا يخلق مواقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى الى الحواس ، وعمل الحواس واحد عند الجميع . ولذلك يربط عبد القاهر بين اللفظ والمعنى .

هذا هو التناقض الظاهر فى موقف عبد القاهر . فإذا نحن نظرنا إليه على أساس التفرقات التى رسمها برادلى لم نجد تناقضاً ، لأنه سيبدو فى الحالة الأولى كما لو كان يفرق بين الموضوعات والشعر (المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر) ، فتكون المعانى فى هذه الحالة يقصد بها الى الموضوعات . وهو فى ذلك يتفق مع برادلى . ويبدو فى الحالة الثانية كما لو كان يمزج بين الصورة والمحتوى ، أو بين اللفظ والمعنى (لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى) فيكون المعنى فى هذه الحالة يقصد به الى دلالة اللفظ ، وهو فى هذا المزج يتفق تماما مع برادلى . وعندئذ يزول التناقض الظاهر فى موقفه ، لأنه يهتم بالشعر صورة ومادة فيجعل له القيمة ، ولا تعنيه الموضوعات لأن قيمتها فى ذاتها ليست قيمة شعرية .

وهكذا يمكن فهم موقف عبد القاهر . فهو لا يريد أن يجعل الشكل المحض ، الشكل الجامد ، هو موطن الجمال فى العمل الفنى ، بل هو يضم الى هذا الشكل الروح ، وينفخ فيه من الحياة . فهو إذا أخذ بمبدأ الصنعة فى الأدب فإنه لا يريد تلك الصنعة الآلية بل يريد الصنعة التى تمتزج بالروح ، فهى صنعة ولكنها حية .

وبهذ يقدم إلينا الجرجانى الفهم المعتدل لمذهب « الفن للفن » كما نتمثله فى فهم برادلى ، فلا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل ممتزجة بها . وبذلك يكون المذهب فى تطرفه واعتداله أو فى مفهومه الخاطىء ومفهومه الصحيح ، قد تمثل عند العرب ، قائماً على أساس من اعتبار للجمال من حيث هو خصائص موضوعية تتمثل فى الشكل ، وتُتَلقى بالحواس فتمتعها ، ويكفيها غاية أن تمتعها . أما هذه الخصائص الجمالية الموضوعية فقد تمثلناها من قبل فى فصل سابق ، تحت المفهومين العامين « الإيقاع » و « العلاقات » . وقد رأينا مذهب « الفن للفن » يعنى بالإيقاع ، لأن قوانين الإيقاع فى الحقيقة هى التى تتصل بالعناصر الحسية والموضوعية فى الصورة الجميلة . وعودة إلى هذا الفصل توضح لنا كيف كانت عناية العرب بتوفير قوانين الإيقاع فى الشعر كبيرة . ولا غرو ، فهم كما رأينا يميلون ويميل معهم النقاد ميلا واضحاً إلى مذهب « الفن للفن » .

خاتمـــة

والآن ـــ وقد وصلنا إلى هذه المرحلة من بحث موضوعنا ـــ ينبغى أن نجمل التحقيقات التى سبق عرضها مؤيدين فيها بعض الآراء أو مخالفين ، وأن نقف عند التصورات الجديدة التى ارتأيناها سواء منها مايقف عند المشكلات الجزئية أو الفرعية وما يتصل بالمشكلات الكبرى . وأبادر هنا فأذكر أن عامل الاقتصاد فى المكان كان له أثر كبير على أسلوب هذا البحث ، فخرج فى أغلب الأحيان مضغوطاً ، ليست فيـه السماحة الكافية . ولكن الأهم من عامل اقتصاد هـذا هو طبيعة الموضوع بصفة عامة ، وطبيعة الموضوعات التى استتبعها هذا الموضوع العام بصفة خاصة . فالموضوع فى عمومه لا يسمح بالوقوف للبحث عن التعبير الجميل وإن كان هو موضوع الجمال . فرغم أنه كذلك ـــ أو قل إنه من أجل ذلك ـــ كان الميل بالعبارة دائماً إلى الصورة الدقيقة المحـددة . وقد دفع بنا بحث الموضوع إلى ميادين بعيدة عن ميدان الأدب كميادين الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والجغرافيا وعلم الأحياء .. إلخ وهذه ميادين لا يصلح فيها للتعبيـر عن الحقائق إلا الأسلوب العلمى الدقيق . وأكثر من هـذا أن فلسفة النقد الأدبى ذاتها لا تستخدم إلا هذا النوع من الأسلوب. وأذكر هنا بصفة خاصة كتاب جرين « الفنون وفن النقد The Arts and the Art of Criticism» . ولذلك كانت نظريات الفن والجمال من وضع الفلاسفة أو دارسى الفلسفة .

وقد كان لزاماً علينا ـ ونحن بسبيل بحث الجمال الأدبى الذى يتخذ أساساً للنقد ـــ أى الجمال الذى يتمثل فى العمل الفنى ـ أن نعرض منذ اللحظة الأولى لمشكلة ينبغى أن يقف عندها كل باحث فى فلسفة الجمـال منذ بداية بحثه وهى مشكلة الفرق بين الجمال والأستطيقا . وهذه المشكلة حين يخضعها البحث للصورة الحسية تنتقل إلى بحث الفرق الجمالى بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى. وقد صورت هذه المشكلة فى الفصـل الأول واتضح لى أن الأستطيق ليس هو

الجميل ، والعكس صحيح ، وأن الأستطيقا ليست هى الجمال ، والعكس كذلك صحيح ، « بل إن الجمال ذاته أصبح ميدان الأستطيقا » فاختلفت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنسانى .

ويرجع الفضل الأكبر فى نشأة علم الأستطيقا للمدرسة الألمانية فى القرن الثامن عشر . أما قبل ذلك فقد كانت هناك نظريات فى الجمال ، تمثلت منذ اليونان ، منذ أفلاطون أو ربما رجعت إلى ماقبل أفلاطون ، كما تمثلت فى الفلسفة المسيحية فيما بعد ، وفى عصر النهضة كذلك . ولكن هذه الفلسفة الجمالية كانت فى أغلب الحالات تربط بين الجميل وأشياء أخرى تفهمه من خلالها كالمتعة والمنفعة والأخلاق والدين . وقد استبعدت الأستطيقا كل الاعتبارات العملية فى محاولتها فهم الجميل ، أو بعبارة أخرى استبعدت تلك الأشياء التى لاتدخل ضمن طبيعة الجميل وإن كانت تتخذ أساساً لفهم الجمال والحكم على الأشياء الجميلة . واقتصر ميدان الأستطيقا على الجمال فى الفن . وقد كان ذلك تضييقاً وتحديداً لميدان الأستطيقا من جهة ، ولكنه كان توسيعاً لمفهوم الجمال من جهة أخرى . ذلك أن القبيح كذلك دخل ميدان الأستطيقا ، فأصبح القبيح الأستطيقى لايختلف فى شىء عن الجميل الأستطيقى . وهذا مايعبر عنه ببساطة بجمال القبح .

وقد استتبع ذلك تحقيقاً لنشأة الأستطيقا والتعريفات التى وضعها باومجارتن — وهو أول من استخدم لفظ الأستطيقا فى دلالته الجديدة — وكيف أخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال منذ عهد كانت ، ومحاولات القرن التاسع عشر لضم الأستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية ، وكيف انتهت الأستطيقا - كما رأى سوريو - إلى أن أصبحت « علم الأشكال » .

وإذا كانت مهمة النقد لاتقف عند مجرد التذوق بل هى فى كمالها تمتد إلى مرحلة التقويم ، أى الحكم بالجمال أو القبح ، كان طبيعيا بناء على ماسبق من تفريق بين الجمال والأستطيقا - أى نجد نوعين من الحكم الجمالى ، نوعا يعتبر الجمال فى علاقات الشىء موضوع الحكم بأشياء أخرى خارجة عنه ولها أهميتها

من وجهة نظر الناقد الدينية أو الأخلاقية أو النفسية . . . إلخ ، ونوعا آخر يستبعد كل الغايات التى يمكن أن يهدف اليها ذلك الشىء ، أى يستبعد علاقاته الشخصية ، ويبحث فى الشىء ذاته عن العناصر التى جعلته جميلا أو قبيحا . وقد سمينا النوع الأول من الأحكام أحكاما جمالية عامة ، ويمثلها النقد الشعبى وسمينا النوع الثانى أحكاما جمالية صرفة ، ويمثلها النقد الأستطيقى ، أى النقد القائم على أساس من فهم للجمال والقبح فهما استطيقيا .

ولما كانت أحكامنا النقدية موزعة بين هذين النوعين ـ النقد الشعبى والنقد الأستطيقى ـ فقد كان لزاما علينا أن نقف عند مفهومات الجمال والقبح التى اتخذت أساسا لهذين النوعين من الحكم . وقد تناولنا ذلك فى الفصل الثانى من الباب الأول فتتبعنا مفهومات الجمال والقبح فى تاريخ الوعى الجمالى منذ اليونان حتى بندتو كروتشة فى العصر الحاضر . وقد صادفنا بطبيعة الحال تعريفات كثيرة للجميل كما يفهمه أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وسانت أوغسطين وسانت بازيل وسانت توماس الأكوينى وليو الأسبانى وكثير من الايطاليين فى الفترة الأخيرة من النهضة ، والفلاسفة العقليون والمدرسة الألمانية وعلى رأسها باومجارتن وكانت ، ثم المدرسة النفسية فى القرن التاسع عشر وعلى رأسها هربارت ولبس . الخ . ولم يمكن الوصول بطبيعة الحال الى تعريف نهائى للجمال ، وازدادت الصعوبة عند ما كان المفكرون يدمجون القبيح فى الجميل ، أو عند ما كانوا يفصلون بينهما نهائيا ، ويخرجون القبيح من ميدان البحث . وقد تنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية ، أو بحسب الميادين الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس ، تلك الميادين التى يعمل فيها المفكرون . ولذلك كان الجمال أحيانا فى الأشيا. ، وأحيانا فى مدى موافقتها لنا ، أو هو فى الخير أو النافع ، وأحيانا يكون الجمال فى أرواحنا ، أو يكون هو الخاصية التى يضفيها الفنان على الأشياء بروحه التى تدرك الجمال . والجمال فى بعض المرات يتمثل فى الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذى يجمع

بين الأشتات ، وهو فى بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله ، أو هو الكمال والتناسب والوضوح ، أو ربما كان مايمتعنا بمجرد تأمله . وقد يكون علاقة رياضية صحيحة . وأحياناً يكون هناك جمالان ، جمال حر هو الجمال الصرف ، وجمال بالتبعية . وقد يكتفى البعض بأن يجعلوه علاقة بين أجزاء الشىء المفهوم . وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق . وقد يكون الجمال هو كمال الحيوية فى الحى ، أو كمال الحرية للكائن الحر . . إلخ .

وعلى ضوء التعريفات والمفهومات الكثيرة للجمال كما تمثلت لنا فى تاريخ الوعى الجمالى رحنا نصنف هذه التعريفات بحسب اتجاهها إلى فهم طبيعة الجمال فوجدناها تنقسم بديا إلى مجموعتين : مجموعة تعرف الجمال تعريفا عاما ، ويقام على هذا التعريف نقد (أى أحكام جمالية) هو النقد الذى سميناه بالنقد الشعبى ، ومجموعة تعرف الجمال فى ذاته المستقلة ، وتبحث طبيعته وقوانينه الخاصة الثابتة ، ويقام على ذلك نقد (أى أحكام جمالية صرفة) هو النقد الذى سميناه بالنقد الأستطيقى . وفى النقد الشعبى تدخل اعتبارات خاصة فى الحكم على الجميل ، اعتبارات ليست تكون جزءاً من طبيعته ولكنها اعتبارات مرجعها إلى ذات الناقد . وفى النقد الأستطيقى تستبعد كل هذه الاعتبارات الشخصية الخارجية الخاصة بالناقد ذاته ، ولا يبحث فى الجميل إلا عن العناصر المحققة موضوعياً فيه ، والتى اشتركت فى إعطائه ذلك الوصف ، والقوانين العامة التى تمثلت فى ذلك الجميل . وقد انتقل بنا ذلك التقسيم فوراً إلى مشكلة الذاتية والموضوعية فى الحكم الجمالى ؛ فالمجموعة الأولى من الأحكام تمثل الذاتية ، والمجموعة الأخرى تمثل الموضوعية .

وقد مضينا فى الفصل الثالث من الباب الأول إلى تصوير آراء القائلين بالذاتية سواء من المفكرين والأدباء ، كما صورنا آراء الواقفين فى الجانب المناظر . وموضوع المناظرة كثيراً مايخلق فى بعض النفوس الميل إلى الحل الوسط . ولذلك وجد من يأخذ بأن جمال الأشياء الحسية يكمن لا فى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية ذاتها ولكن فى نقطة التقاء معينة هى من إنتاج الطرفين

وإن كانت فى ذاتها ليست عقلية ولاطبيعية . أما نحن فقد ارتضينا — بحسب خطتنا العامة فى هذا البحث — رأى جورج إدوارد مور فى أن الشىء يعد جميلا إذا اشتمل على صفات من شأنها أن تجعله جميلا . ولكن هذه الصفات ليست بطبيعة الحال كل صفات الشىء . والذى يحكم على الشىء بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التى عرفها فيه ، دون أن تثور فى نفسه أى عاطفة نحو الشىء . وهذا يختلف عن الحالة الأخرى التى يرى فيها الشىء جميلا لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة ، ولكن لأن الشىء من حيث هو كل (أى بجميع صفاته) قد أثار فى نفسه عاطفة أو شعوراً ، فهو عندئذ لا يعرف شيئاً بشأن هذا الشىء ، وإنما هو يشعر بشىء . فإذا حكم عليه بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور ثار فى نفسه إزاء هذا الشىء .

وقد اتجهت مجموعة المفهومات والتعريفات التى أطلقت على الجمال لتصور النزعة الذاتية الى البحث عن مضمون الشىء أو فائدته ، وارتبط جمال الأشياء بهذا المضمون أو الفائدة ، كما اتجهت مجموعه المفهومات والتعريفات التى أطلقت على الجمال لتصور النزعة الموضوعية الى البحث فى العناصر البنائية الشكلية والقوانين التى تتحكم فى الشكل ، وارتبط جمال الأشياء بهذه العناصر والقوانين حتى أصبحت الأستطيقا هى علم الأشكال كما رأينا . وهنا تحورت المشكلة الى صورة أخرى ، فظهرت فى ذلك الخلاف المستفيض الذى لم ينته بعد حول القيمة المعطاة للعمل الفنى ، هل هى للمحتوى (سواء أكان فكرة أم شعوراً) أم للصورة . وقد أرجأنا بحث هذا الإشكال لى الباب الأخير لأهميته بالنسبة لدرس النقد العربى بصفة خاصة والنقد الأدبى المعاصر بصفة عامة . وانتهينا الى اعتبار أن الحكم الجمالى بمعناه الصحيح (الأستطيقى) هو ما انصب على الصورة ، وأنه بمعناه الأعم هو ما انصب على العمل من حيث هو كل .

ثم كان طبيعياً — وقد انتهينا إلى أن الأحكام النقدية تنقسم بين الذاتية

أو الموضوعية — أن تبرز مشكلة الذوق لتواجهنا ، فالشائع ن أحكام الناس النقدية تختلف لأن أذواقهم مختلفة ، وبذلك يكون الذوق ذاتياً صرفاً ، أي يكمن خلف ذلك القسم من الأحكام الجمالية الذاتية . ولكن هل اختلاف الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى الواقع من فرد إلى آخر ، وعندئذ يكون الجمال نسبيا ، أم أن فى الأشياء جمالا لا يختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق ، وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح القبيح ؟ وبعبارة أخرى موجزة : هل يختلف الذوق لسبب فى الشىء المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق نفسه ؟ وقد انتهينا من بحث هذه المسألة إلى تقرير نوعين من الذوق ، الذوق بمعناه العام ، وهو الذى يختلف بين الناس ، وتتعدد لذلك الاختلاف الأسباب (كضعف الحواس أو فقدان بعضها أو ضعف الملكة العقلية .. الخ) والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحت فى العمل الفنى ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام . والذوق بمعناه العام هو الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر ، أو ينبغى أن يظفر ، باتفاق بين الناس لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن . وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ونسبية ، على حين أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة . الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية . هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائماً وإنما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصياً أو فكرياً ، وبالآراء السائدة فى مجتمعه ، وبالوراثات القديمة لجنسه . . الخ ، وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشىء .

وقد كان طبيعياً أن يسلمنا ذلك الى تصوير الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام النقدية الذاتية ، وتلك الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام النقديه الموضوعية . وقد صنفنا هذه الأسس جميعاً على هذا النحو :

(١) أساس المنفعة : هل الجميل هو النافع ؟ وتختلف الآراء فبعضها

يؤكد وبعضها ينفى ، ولكل من الجانبين حججه . وكان رأينا مع البعض الذى لا يشترط النفع فى الجميل . وقد يغالى البعض (رسكن) فيذهب إلى أن الشىء إذا صار نافعاً فقد جماله .

(ب) الأساس التعليمى : وهو أن يتطلب الناقد من الفنان أو الأديب أن يعلمنا شيئاً من خلال عمله الفنى . فيكون تعليمه لنا هو الأساس والجوهر ، أما المتعة فتأتى تالية لذلك ، لأنه يمتعنا من خلال تعليمه . والرأى المقابل يقلب القضية رأساً على عقب . ومضينا مع القائلين بأننا من خلال استمتاعنا بالعمل الفنى نتعلم مما فيه من خبرة وتجربة .

(ح) الأساس الأخلاقى : وهو أخلاقى فى بعض الأحيان ودينى فى بعضها الآخر . ومنشأه أن « الجمال والخير لا يمكن انفصالهما . . . ولكن من الممكن التمييز بينهما . . . فمن الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً منظما فوق الطيب ويعلو عليه . لهذا فإن مما يكفى لأن يلبى الرغبة يسمى طيباً ، ولكن ذلك الذى يمتع فهمه يسمى جميلا » .

وقد لاحظنا أن هذه الأسس الثلاثة السابقة ترجع إلى اليونان . وكان اهتمامهم بالفن المسرحى سبباً فى اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) ، واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية . ولم يعرف العرب — فيما هو شائع — فن المسرحية ؛ فهل معنى هذا أنهم لن يقيموا فى نقدهم وزناً للقيمة النفعية أو التعليمية أو الخلقية ؟ . وسيأتى جواب ذلك عند فحص ذلك النقد .

(ى) الأساس التاريخى : ويظهر فيه التأثر بعاطفة حب القديم والحكم على السابقين من خلال هذا التأثر ، وتفضيل ما جاءوا به — كائناً ما كانت قيمته — على ما يجىء به المحدثون . وتقوم المؤثرات الشخصية بدور كبير كذلك فى بناء هذا الأساس . فيصدر الحكم على الشىء بناء على ما سميناه « سمعته » التاريخية .

(هـ) الأساس الاجتماعى : وهو يمثل المرحلة الثالثة فى تاريخ الاستطيقا

العام وهى استطيقا المشاركة الوجدانية الاجتماعية ، ورائدها هو جويو .
أما المرحلة الأولى فكانت استطيقا المثال ، ورائدها أفلاطون ، والمرحلة الثانية هى مرحلة استطيقا الإدراك الحسى وعلمها كانت . وهذا الأساس يربط بين الفن والحياة فى شتى مظاهرها ، ويؤكد أن للفن غاية . ومن ثم فهو يختص بالأسس السابقة جميعاً . وهذه الأسس جميعاً تهتم بالمحتوى وتعطيه المكان الأول . أما الشكل فلا توليه كبير عناية . ولذلك كانت الأحكام التى تقوم عليها ذاتية نسبية .

(و) الأساس النفسى : أى أن حالة متلق العمل الفنى النفسية تؤثر فى إقباله أو نفوره من هذا العمل ، وتحدد بالتالى حكمه عليه ، إذا هو انتقل من مجرد مرحلة التلق والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقويم . والأساس النفسى أساس ذاتى بطبيعة الحال . وانتهى بحث هذا الأساس إلى تصنيف الناس بحسب موقفهم من العمل الفنى نتيجة للتجارب التى بدأها بله Bullough فى معمل علم النفس بكمبردج . وتقوم نظرية الترابط بتقديم التفسيرات اللازمة لموقف النوع الربطى الذى يربط بين الشىء موضوع الحكم وأشياء أخرى خارجه لها صلتها بنفس الناقد ، والنوع الآخر الذى يصدر حكمه نتيجة للمشاركة الوجدانية أو الاتحاد الفنى ، ثم النوع الذى ينقل الأشياء الخارجية إلى الشىء موضوع الحكم وهو النوع التشخيصى . والحال أنه فى كل هذه الأنواع لا ينصب الحكم على الشىء بقدر ما يصور حالة الناقد النفسية .
وقد قدم فرويد مفهوم الجنس من حيث هو عامل مسبب للنشاط والتذوق الفنى ، وتقدمت المدرسة التطورية بمبدأ اللعب . وقد ظهر نتيجة لذلك النوع الفسيولوجى أو الذاتى .

وخلاصة كل ذلك :

١ – أن النقد القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام ، لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم ، أى القول بالجمال والقبح .

٢ ــ أن النقد القائم على أساس الترابط النفسى بصوره المختلفة ليس جمالياً بالمعنى الدقيق لأنه لا ينصب على الشيء الذى هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

٣ ــ أن النقد القائم على أساس تأثرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالى البحت ، لأنه يتصل بالصورة الثانية والحكم عليها حكم ذاتى .

(ز) الأساس الجمالى البحت : وقد قدم إلينا تصنيف علماء النفس نوعا آخر سمى الصنف الموضوعى . وهم الذين يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل ذاته على أساس أن هذه العناصر غاية فى ذاتها لازمة لتمييزه عن الأشياء العادية . وفى العمل الفنى تصبح هذه العناصر غاية فى ذاتها . وهنا نجد ميداناً فسيحاً لنشاط النزعة الشكلية (الفورمالزم) ، وهى تربط بين تلك العناصر وبين النظام الذى يتمثل فى الطبيعة وفى عقولنا على السواء .

ويجمع هذه العناصر قانونان عامان :

(ا) الإيقاع : ويشتمل على : النظام والتغير والتساوى والتوازى والتوازن والتلازم والتكرار .

(ب) العلاقات : وهى نوعان : علاقات تتم فى وقت معاً وعلاقات تتتابع فى الزمان . وإدراك العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن عناصر جمالها .

حتى إذا ما انتهينا من ذلك القسم النظرى من البحث ذهبنا إلى النقد العربى ندرسه على ضوء ما سبق من بحث . وكانت محاولتنا الأساسية فى الباب الثانى هى تصنيف الأحكام النقدية فى الكتب العربية بحسب الأسس التى سبق أن صورناها فى الباب الأول . وكان لزاماً ــ قبل أن نقوم بهذه العملية ــ أن نتصور مفهوم الجمال عند الشعراء والمفكرين والنقاد العرب قبل أن نفحص أحكامهم النقدية . وقد أفردنا لذلك الفصل الأول ، وانتهينا فيه إلى أن مفهوم الجمال عندهم جميعاً إدراك حسى ؛ فالحواس هى التى تدرك الجمال فى

الجميل . وهناك الجمال المعنوى لذى يدرك بالبصيرة ، ولكن لما كان العمل الأدبى فى الواقع محساً فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلى الذى يتأدى إلى الحواس فيلذها أو يؤذيها . وكان قصارى العمل الأدبى الناجح أن يحدث هذه اللذة . وقد أمكن ضبط القواعد الشكلية التى تجعل الشكل جميلا ، وأصبحت هى قواعد الصنعة الأدبية . والذين اهتموا بالتأمل كالآمدى ، أو الحرية كالقاضى الجرجانى ، أو الفكرة كعبد القاهر الجرجانى لم يخرجوا من قيود الصنعة ، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة ، فخففوا من وطأة هذه القيود ، وبعثوا فى تلك القواعد شيئا من الروح .

وبعد أن اتضح لنا مفهوم الأدب ومفهوم الجمال مضينا نفحص الأحكام النقدية بناء على الأسس الذاتية والموضوعية السابقة ، فانتهيا إلى ما يأتى :

(ا) أساسا المنفعة والتعليم : اختار بعض الناس شعرا وفضلوه لأنه مفيد فى التربية والتأديب .. الخ ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة فى النقاد والشعراء على السواء ،

(ب) الأساس الأخلاقى (والدينى) : لم يستجب الشعراء . ولا النقاد للنزعة الأخلاقية أو الدينية ، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلا تاماً ، بل ربما أدركوا فيها خطورة على الادب . ولم يكن تأثرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط ، فيما عدا قليلين من شعراء الصدر الأول للإسلام .

(ح) الأساس التاريخى : وقد تمثل فى بيئة بذاتها هى بيئة علماء اللغة الحريصين عليها ، والذين دفعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الجديد لا لفنيته ولكن لمجرد قدمه .

(ى) الأساس الاجتماعى : خضعت القصيدة العربية فى شكلها لاعتبارات اجتماعية ، وتبنى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساسا ، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينتسب إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بجمال العمل الفنى ، ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين :

العامة والخاصة ؛ فكان هذا الانقسام سببا فى معارك أدبية تنتهى بالتوفيق بين الطرفين . وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعى الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسى : وتندرج تحته كل الأحكام التى كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبى لا عن هذا العمل الأدبى ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الجمال ولكنه يتحدث عن أثر العمل فى متلقيه بما هو فرد .

والشعر عند العرب صناعة ، والجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى . وهو فى الفن أكمل منه فى الطبيعة ، وإن كانت هذه القوانين فى ذاتها قوانين طبيعية . ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالى الصرف ، الأساس الذى يهتم بجمال الصورة الأولى . وهم فى بحثهم عن هذا الجمال الموضوعى قد كشفوا عن الأساسين المشتركين فى كل الفنون : الإيقاع والعلاقات، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملموسة، ثم اتخذوا منها أساسا للنقد، للحكم بالجمال والقبح ، وهم فى ذلك كانوا نقادا استطيقيين بالمعنى الصحيح.

ثم جاء دور التفسير لهذه المواقف الجمالية التى تمثلت لنا فى النقد العربى. وقد مهدنا لذلك ببحث قضية « روح العصر » ، وحاولنا أن نلمس التوازى فى النزعة وفى الخصائص بين الفن القولى عند العرب وفن آخر من الفنون التشكيلية هو فن التصوير (الزخرفة العربية «الأربسك») . وكل ذلك لكى نحقق أن ما انتهينا إليه من رأى فى أن النزعة الجمالية عند العرب كانت نزعة لا تقتصر على فن من الفنون الأدبية بل كانت تتمثل فى أكثر من ميدان من ميادين النشاط الروحى والفكرى ، بحيث نستطيع أن نعد هذه النزعة ظاهرة عامة . ويزيد من قوة هذه النتائج دراسة الموسيقى العربية . وعدم معرفتنا الكافية بدقائق هذا الفن العربى هو ما منعنا من اقتحام هذا الميدان. ولكن كم كان مثيرا لدهشتنا أن نجد المختصين فى الفن العربى ينتهون فى تشخيصه إلى نفس النتائج التى انتهينا إليها فى تصوير الفن القولى .

وفى محاولة التفسير وقفنا عند المؤثرات العامة كالبيئة الطبيعية ، وحاولنا

أن نفسر على ضوء من النظر إلى الصحراء العربية ظاهرة الوحدة ، وربطنا بينها وبين الدائرة الخالدة فى الصحراء ، دائرة الأفق . ومن ذلك تطرقنا إلى تفسير ظاهرة الإيجاز وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد، والتعادل والتوازن والتوازى التى عرفها النقاد والبلاغيون وتمثلت لهم فى الأعمال الأدبية . وفى هذا المجال ناقشنا تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد إلى حرارة الجو . وهو رأى قال به منتسكيو . كما عرضنا الرأى الذى يرد كل الظواهر الإبداعية إلى العبقرية ، وينفى كل أثر للبيئة الطبيعية ، وهو رأى شارل برنار .

ثم عرضنا لنظرية الأجناس من حيث إنها تتخذ أساسا للتفسير كذلك. وهى تذهب إلى ما يأتى :

١ — تختلف الشعوب عقليا ونفسياً .

٢ — تتفاوت درجات الرقى بين الشعوب بحسب ميزاتها العقلية والنفسية.

٣ — أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية .

وبذلك ينشأ طرفان للتفسير ، فى الطرف الأول تقوم نظرية البيئة الطبيعية وفى الطرف الآخر تقوم نظرية الوراثة الجنسية ، ثم يأتى الرأى الوسط الذى يجعل الإنسان نتيجة لوراثته وبيئته على السواء ، على أن تظل البيئة بمثابة صمام الأمان الذى يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر .

والوصف الذى يوصف به العقل العربى هو أنه ذو طابع تركيبى . وهذا يفسر لنا ظاهرة الإيجاز ، والعناية بالوحدة (البيت فى القصيدة) . وكذلك يوصف بأنه تغلب عليه النزعة التجريدية ، وهذا يفسر عدم عنايته بالتفصيلات واكتفاءه بالخطوط الأساسية الدالة . وبذلك تلتقى التفسيرات البيئية والجنسية الوراثية عند نتائج موحدة .

والبيئة والجنس مؤثرات داخلية . وهناك المؤثرات الخارجية ، ويقصد بها العوامل الحضارية الخارجية المؤثرة فى الذوق العربى وموقفه الجمالى . وقد وجد من يقول بالدور الإيجابى لهذه المؤثرات الخارجية ومن يشك فى قيمتها بالنسبة لحياة العرب الفنية . من ذلك الشرقيون والمستشرقون . وقد

صورنا آراء الطرفين من المحدثين . فلما وجدنا حجج الطرفين غير مقنعة عطفنا على القدامى أنفسهم نستجليهم الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة ، وهناك وجدنا نفس الإشكال قائماً ، ووجدنا طرفين متقابلين . ومن فحص كل الآراء التى وردت فى هذا الموضوع — رغم اعترافنا بأنه يحتاج إلى كثير من المادة والتحقيق حتى الآن — صرنا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابى واضح فى ميدان الأدب العربى ، وبالتالى فى ميدان النقد ، بخاصة فى المشكلات الكبرى الجوهرية فى الأدب والنقد . ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك آثار غير مباشرة فى بعض المشكلات الجزئية التى وقف عندها البيانيون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية . تبدأ مظاهر ذلك عند قدامة بن جعفر ، ثم تفتر فى القرن الرابع ، ثم تعود للظهور ، حتى تتسلمها المدرسة الفلسفية ، مدرسة السكاكى فيما بعد ، فإذا بنا نجد علماً هائلا من العلوم العربية ، ولكنه علم لا يصلح للتفاعل مع الحياة .

ومما لا شك فيه أن حديثنا عن الأسس الجمالية للنقد العربى سيثير الدهشة ، إذ كيف نتحدث عن النقد العربى فى عصوره ومجتمعاته المختلفة . وقد دافعنا فى تقدمه الفصل الثانى من هذا الباب الثالث الخاص بالتفسير عن موقفنا ، وفحصنا الصعوبات الوهمية التى تبدو لمن ينظر من بعيد .

ولقد خلف لنا المجتمع العربى الجاهلى صورا ثابتة من المثل والتقاليد الفنية . ومن ذلك النظرة إلى المرأة ، ومبدأ المروءة بما ينطوى عليه من شجاعة وكرم . هذا فيما يختص بالمضمون . أما فيما يختص بالشكل فقد وضعت كل التقاليد الشكلية للقصيدة العربية منذ ذلك العصر ، ولم يطرأ عليها فى عصور الأدب وبيئاته المختلفة تغير جوهرى من حيث الشكل والبنية .

وقد وقفنا عند النظام القبلى لننظر من خلاله إلى نظام القصيده العربية . وقد سبقنا إلى تطبيق هذه المحاولة هيلديه زو لوشر فى محاولتها تفسير الظاهرة السائدة فى بناء الجامع العربى (وهى توازى الظاهرة السائدة فى بناء القصيدة العربية)

وقد جاءت بمجىء الإسلام حكومة مركزية فتغير نظام الحكم القديم . ولكن نظام القصيدة لم يصبه أى تغير . وقد ظلت الظاهرة الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هى ، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية ، كما كان طبيعياً أن تمثلت هذه الظواهر البنائية فى الجامع العربى .

ولسنا ننكر أن المجتمع العربى أصابه تغيير بعد مجىء الإسلام . ولسنا ننكر كذلك أن هذا التغيير كان له أثره فى الحياة الفنية . ولكنه لم يمس بنية القصيدة وإن مس بعض تفصيلاتها . فالطبقية التى عرفت فى عصر الإسلام أدخلت فى ميدان النقد مبدأ عاما ، وهو أن يكون لكل ممدوح صفات خاصة بطبقته ، يراعيها الشاعر ، وإلا سقط مدحه ، ولكن ذلك لم يؤثر فى الصورة التقليدية للقصيدة .

وقد درسنا ظاهرة الطبقية الاجتماعية والطبقية الثقافية فى المجتمع العربى ، وبينا ما كان لها من أثر فى المبادىء النقدية والفنية . وعلى أساس هذه الطبقية الاجتماعية بمظهريها فسرنا كذلك ظاهرة « الثبات » فى التقاليد الفنية رغم اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية . ولم ننكر أن يسود كل مجتمع عربى طابع أو طوابع مميزة . ووقفة عند بعض المجتمعات بينت لنا كيف تعاونت هذه المجتمعات على المحافظه على التقاليد القديمة ، كل مجتمع من الناحية التى كانت تساير طابع الحياة فيه . وكانت المادة الجديدة التى استغللناها فى التفسير هى تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التى كان لها صداها عند النقاد والشعراء على السواء ، والتى تمثلت فى ميدان التجارة والصناعة كتجارة الرقيق والخيل وكصناعه النسيج والثياب والنقود والعقود .

ثم كان لزاما أن نقف فى الجزء الثانى من هذا الفصل وقفة أخرى عند اللغة العربية ذاتها . فالفن القولى أداته اللغة . وربما كانت جماليات اللغة لها دور كبير فى تكييف ذوق متعلميها وأبنائها على حد السواء . وقد ناقشنا صلة اللغة بالجنس ورأينا أنها لا تصور حقيقة ولكنها ترجع إلى الأسطورة . وقد وقفنا على خصائص اللغة العربية فى بنية العبارة ، وصورنا رأى عبد القاهر

الجرجانى فى الفرق بين الجملة السليمة نحوياً والجملة الجميلة . وقد رد ذلك الجمال إلى النظم كما هو هو معروف .

وقد كانت « وضعية » اللغة العربية تتحكم فى الأدباء وتتخذ أساساً لنقد أدبهم . وقد وقفت هذه الوضعية حجر عثرة فى سبيل التعبير عن كل جديد ، وفى سبيل محاولة الخروج على التقاليد الفنية المتوارثة . وهذا ليس معناه أن فى طبيعة العربيه جموداً ؛ فهى من أكثر اللغات استعداداً لتقبل الأفكار وصياغتها ، ولكن « الوضعية » هى التى أظهرتها بهذا المظهر . والغريب أن هذه الوضعية لم تكن من تزمت اللغويين كما نتصور ، فإنها ظهرت منذ وقت مبكر ، حين قال طرفة عبارته النقدية المشهورة (استنوق الجمل) — كما تقول الرواية .

وقد انتهينا إلى أن طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية ، فالألفاظ فيها كالأوعية ، وربما جعلت العرب كثيراً من الأمتعة فى وعاء واحد . وهذه الطبيعة التركيبية تتمشى مع كل الاتجاهات والظواهر الفنية التى تمثلت لنا فى الفن القولى .

وأخيراً تأتى المقارنة . وقد عقدنا الفصل الأول من هذا الباب للمقارنة بين مفهوم الشعر عند العرب كما عرفناه من قبل والمفهوم الحديث . ومازلنا قريبين من هذا الفصل . ويكفى هنا أن نسجل نتائجه .

(ا) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعانى وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد ، والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذى يفتح الباب لكثير من الاحتمالات .

(ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة العمل الفنى كاملا فى جميع مراحله وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية .

(حـ) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالى للغة والتجربة الشعرية وتمزج بينهما ، وتنظر إلى اللغة من حيث هى كائن له شخصيته ، فى حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة ، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربه .

(ء) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية ، وبالقصيدة بما هى عمل فنى متكامل ، فى الوقت الذى تقل فيـــه عناية النظرة القديمة بدراسة القصيدة .

(هـ) ولعل من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين هو أن الشعر فى النظرة الحديثة تجربة وفى النظرة القديمة صناعة . وهو فرق بالغ القيمه من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافا شنيعاً عن جماليات الصنعة .

ثم يأتى الفصل الثانى والأخير فى باب المقارنة ، وقد قارنا فيه بين مذهب « الفن للفن » فى العصور الحديثة ، وبين الاتجاه الجمالى الصرف الذى سبق أن تمثل لنا فى بحث الأسس الجمالية فى النقد العربى .

وقد بحثنا الأصل الفلسفى لهذا المذهب ، وأرجعناه إلى كانت والمدرسة الشكلية والمدرسة التطورية الانجليزية ، مدرسة اسبنسر . ثم بحثنا مبادىء هذا المذهب وما يثيره من سوء فهم ، وذلك من خلال دراسة برادلى القيمة له . وهنا وقفنا لنواجه مشكلتنا القديمة المرجأة وهى مشكلة الشكل والمحتوى .

وتتلخص الخطوط الأساسية لهذه النظرية فى :

١ ــ أن التجربة غاية فى ذاتها .

٢ ــ أن قيمتها الشعرية كامنة فيها . وهناك قيم أخرى ثانوية وليست قيما شعرية .

٣ ــ أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية .

وبالنظر فى الأساس الجمالى للنقد العربى تمثلت لنـا هذه الخطوط ، كما وجدنا مواضع سوء الفهم التى نبه إليها برادلى تظفر بعناية النقاد ، وإن كنا قد ميزنا أخيراً عند عبد القاهر الجرجانى الفهم الصادق لمذهب الفن للفن كما صوره برادلى من خلال فهمه ؛ فهو لا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل ممتزجة بها .

وإلى هنا ينتهى بنا المطاف . ونحسب أننا بذلنا فى كتابة هذا البحث كل ما نستطيع ، ولـكننا نحسب أيضاً أنه ما يزال فيه مجال لكل من يستطيع .

* * *

ثبت المراجع

(ا) المراجع العربية :

١ — إبراهيم (الأستاذ طه أحمد) : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ .

٢ — ابن الأثير (ضياء الدين الموصلي) : المثل السائر ، ط بولاق سنة ١٢٨٢ هـ

٣ — ابن جعفر (قدامة) : جواهر الألفاظ ، ط الخانجي سنة ١٩٣٢ .

٤ — ابن جعفر (قدامة) : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى سنة ١٩٤٨ .

٥ — ابن رشيق : العمدة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٧ .

٦ — ابن رشيق : قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب ، ط ١ ، الخانجي سنة ١٩٢٦ .

٧ — ابن سلام : طبقات الشعراء ، ط بريل بليدن سنة ١٩١٣ .

٨ — ابن سينا : رسالة فى البلاغة والخطابة ، صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٢٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة .

٩ — ابن طباطبا : عيار الشعر ، نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية .

١٠ — ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ط ليدن سنة ١٩٠٢ .

١١ — ابن المعتز : البديع ، نشره كراتشكوفسكى ، لندن سنة ١٩٣٥ .

١٢ — ابن النديم : الفهرست ، ليبتزج سنة ١٨٧٢ .

١٣ — أبو تمام : ديوان الحماسة ، المكتبة الأزهرية ، ط ٣ .

١٤ — اسحق (محمد عبد العزيز) : الذوق الفنى عند إدمون بيرك ، مجلة الكاتب المصرى ، اكتوبر سنة ١٩٤٧ .

١٥ — إسماعيل (عز الدين) : بين الشاعر والناقد ، مجلة الثقافة ، عدد ٧٢٨ .

١٦ — إسماعيل (عز الدين) : القبح والعمل الفنى ، مجلة الثقافة ، عدد ٦٢١ .

١٧ — إسماعيل (عز الدين) : النقد التفسيرى للأدب ، مجلة الثقافة ، الأعداد ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ .

٢٠ ـ الأصفهاني (أبو الفرج) : الأغاني ، ط دار الكتب والساسي .

٢١ ـ الأصفهاني (الراغب) : محاضرات الأدباء ، ط المويلحي سنة ١٢٨٧ هـ

٢٢ ـ الآمدي : الموا[illegible] محمود توفيق ، ط ١ سنة ١٩٤٤

٢٣ ـ أمين (الدكتور أحمد) : فجر الإسلام ، ط ٥ لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٥ .

٢٤ ـ أمين (الدكتور أحمد) : النقد الأدبي ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٢ .

٢٥ ـ الأهواني (الدكتور أحمد فؤاد) : تقدير الجمال ، مجلة الكاتب المصري يناير سنة ١٩٤٨ .

٢٦ ـ بدوي (الدكتور عبد الرحمن) : أرسطو ـ خلاصة الفكر الأوربي مكتبة النهضة المصرية ، ط ٢ ، ١٩٤٤ .

٢٧ ـ بدوي (الدكتور عبد الرحمن) ، فن الشعر لأرسطوطاليس ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣ .

٢٨ ـ بكر (كارل هينرش) : تراث الأوائل في الشرق والغرب ، ضمن دراسات لكبار المستشرقين نشرت بعنوان « التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية » ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، ط ٢ مكتبة النهضة سنة ١٩٤٦ .

٢٩ ـ البهبيتي (الدكتور نجيب) : تاريخ الشعر العربي ، ط دار الكتب سنة ١٩٥٠ .

٣٠ ـ التوحيدي (أبو حيان) . الإمتاع والمؤانسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٩ .

٣١ ـ التوحيدي (أبو حيان) : المقابسات ، تحقيق السندوبي ، المكتبة التجارية سنة ١٩٣٩ .

٣٢ ـ الثعالبي : أبو الطيب المتنبي ، وما له وما عليه ، ط ١ ، سنة ١٩١٥

٣٣ ـ الثعالبي : اليتيمة ، مكتبة الحسين التجارية سنة ١٩٤٧

٣٣ ـ ثعلب : قواعد الشعر ، نشره شيباريلي ، ط ليد سنة ١٨٩٠

٣٤ ـ الجاحظ : البيان والتبيين ، السندوبي ، القاهرة سنة ١٩٤٧

٢٥ ـ جاريت (ا . ف .) : فلسفة الجمال ، ترجمة عبد الحميد يونس ورمزي يسى وعثمان نوية ، دار الفكر العربي

٣٦ ــ الجرجانى (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، ط ٢ ، سنة ١٣٣١ هـ

٣٧ ــ الجرجانى (القاضى) : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ط صبيح سنة ١٩٤٨

٣٨ ــ جويو (م) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٨

٣٩ ــ حسن (الدكتور زكى محمد): فنون الإسلام ، مصر سنة ١٩٤٨ مكتبة النهضة المصرية .

٤٠ ــ حسن(الدكتور زكى محمد) الفنون الإيرانية، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠

٤١ ــ حسن (الأستاذ عبد الحميد) : الأصـــول الفنية للأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٤٩

٤٢ ــ حسين (الدكتور طه) : فصول فى الأدب والنقد، دار المعارف بمصر

٤٣ ــ حسين (الدكتور طه): مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة، ط دار الكتب سنة ١٩٣٣

٤٤ ــ الخفاجى (ابن سنان) سر الفصاحة .

٤٥ ــ خلف الله (الأستاذ محمد أحمد) : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧

٤٦ ــ الخولى (الأستاذ أمين) : فن القول ، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧

٤٧ ــ الديب (بدر) : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه، رأى لاتين سوريو ــ مجلة علم النفس ، منشورات جماعة علم النفس التكاملى ، فبراير سنة ١٩٥٣

٤٨ ــ زالوشر (هيلديه) : البناء الاجتماعى والتعبير الفنى ، مجلة الكاتب المصرى ، إبريل سنة ١٩٤٨

٤٩ ــ زالوشر (هيلديه): رمز وزخرفة، مجلة الكاتب المصرى . مجلد ٦ عدد ٢٥

٥٠ ــ زالوشر (هيلديه) : الفن البـــدوى ، مجلة الكاتب المصرى ، مجلد ٦ عدد ٢١

٥١ ــ الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، ط المليجى سنة ١٣١٩ هـ

٥٢ ــ زيدان (جورجى) : تاريخ التمدن الإسلامى ، ط الهلال سنة ١٩٠٤

٥٣ ــ سلامة (الدكتور إبراهيم) : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ط ٢ مكتبة الانجلو سنة ١٩٥٢

٥٤ ــ سويف (مصطفى) : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ــ منشورات جماعة علم النفس التكاملى ، دار المعارف سنة ١٩٥١

٥٥ ــ السيوطى : الاتقان فى علوم القرآن ، الطبعة الثالثة .

٥٦ ــ الشايب (الأستاذ أحمد) : أصول النقد الأدبى ط ٣ مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٠

٥٧ ــ الصولى : أخبار أبى تمام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧

٥٨ ــ الضبى (المفضل) : المفضليات ، ط الآباء اليسوعيين ، بيروت سنة ١٩٢٠ .

٥٩ ــ ضيف (الدكتور أحمد) : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط ١ القاهرة سنة ١٩٢١

٦٠ ــ ضيف (الدكتور شوقى) : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ سنة ١٩٥٢

٦١ ــ ضيف (شوقى): النقد الأدبى فى كتاب الأغانى ، رسالة الماجستير ، مخطوطة .

٦٢ ــ عازار (نسيب) نقد الشعر فى الأدب العربى ، دار المكشوف سنة ١٩٣٩

٦٣ ــ عبد القادر (الأستاذ حامد): علم النفس الأدبى ، لجنة البيان العربى سنة ١٩٤٩

٦٤ ــ العسكرى (أبو هلال) : رسالة فى التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم ــ نشرت ضمن مجموعة التحفة البهية ، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ

٦٥ ــ العسكرى (أبو هلال) : كتاب الصناعتين ، ط الأستانة سنة ١٣١٩ هـ

٦٦ ــ العقاد (الأستاذ عباس محمود) : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧

٦٧ ــ غريب (روز) : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ــ دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٥٢

٦٨ ــ الغزالى : إحياء علوم الدين ، ط الحلبى سنة ١٣٤٦ هـ

٦٩ ــ فارس (الدكتور بشر) : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٥٢

٧٠ ــ ڤندريس (ج) : اللغة ، ترجمة الدكتورين عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ــ مكتبة الأنجلو المصرية .

٧١ ــ القفطى : إخبار العلماء باخبار الحكماء ، ط الخانجى سنة ١٣٢٦ ﻫ
٧٢ ــ القلماوى (الدكتورة سهير): فن الأدب ــ ١ ــ لمحاكاة، ط الحلبي سنة ١٩٥٣ .
٧٣ ــ القيروانى (ابن شرف) : رسائل الانتقاد ضمن رسائل البلغاء، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٤٦
٧٤ ــ المازنى(الأستاذ إبراهيم عبدالقادر) :الشعر،غاياته ووسائطه، ١٩١٥
٧٥ ــ المر ، المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣ ﻫ
٧٦ ــ المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ ، سنة ١٩٥١
٧٧ ــ مندور(الدكتور محمد): النقد المنهجى عندالعرب، مكتبة النهضةالمصرية
٧٨ ــ النويرى : نهاية الأدب ، دار الكتب ١٩٣٣ .

(ب) المراجع الأوربية :

79) Abercrombi (Lascelles): A Plea for the Liberty of Interpreting, annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1930.
80) Alwardt (W.): The Diwan of the Six Ancient Arabic Poets; Trübner & Co., 1870.
81) Baldwin : Dictionary of Philosophy and Psychology 1910.
82) Bartlett (E.M.) : Types of Aesthetic Judgment ; George Allen and Unwin, London 1937.
83) Basler (R.P.) : Sex, Symbolism and Psychology in Literature ; New Branswick 1948.
84) Bernard (Charles) : Esthétique et Critique ; Edition Formes, Paris 1946.
85) Bisson (Laurence): A Short History of French Literature, Pelican Books 1943.
86) Bosanquet (B.) : History of Aesthetic; G. Allen & Unwin, 1934.
87) Burt (Cyril) : How The Mind Works ; George Allen and Unwin, London, 3rd impr., 2nd ed , 1945.
88) Butcher (S.H.) Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a Translation of the Poetics, 4th ed , Macmillan, 1932.
89) Carritt (E.F.) : An Introduction to Aesthetics ; Hutchinson's University Liberary, London.

90) Carritt (E.F.) : Philosophies of Beauty ; Oxford University Press 1931.

91) Comas (Juan) : Racial Myths ; Unesco, Paris 1951.

92) Courthope (W.J.) : Life in Poetry : Law in Taste ; Macmillan, New York 1901.

93) Croc (B.) : Aesthetic ; 2nd impr, 2nd ed., Vision Press and Pater Owen 1953.

94) Della Vida (Giorgio Levi) : Preislamic Arabia (The Arab) Heritage), ed. N.A. Faris.

95) Denniston (J.D.) : Greek Literary Criticism, London and Torento 1924.

96) Drew (E) : T.S. Eliot ; The Design of his Poetry, London 1950.

97) Dunn (L.C.) : Race and Biology, Unesco, Paris 1951.

98) Edwards (A. Trystan) : The Things Which Are Seen ; A Philosophy of Beauty, John Tiranti, London, 2nd ed, 1947.

99) Egger (E.) : Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs, 2ième ed., Paris 1886.

100) Elkot (A.) : Arab Conception of Poetry as illustrated in Kitab Al-Muwàzanah beyna Abi Tammam wal-Buhturi ; a Thesis submitted for the Ph.D. Degree, May 1950.

101) Encyclopaedia of Religion and Ethics, 2nd impr., 1925.

102) Encyclopedia Britanica.

103) Encyclopedia of Islam.

104) Ettinghausen (Richard) : The Character of Islamic Art, (The Heritage of the Arab), ed. N.A. Faris.

105) Fransworth (P.R.) : Psychology of Aesthetics ; The Encyc. of Psych., Philosophical Liberary, New York 1946.

106) Garrod (H.W.): Poetry and the Criticism of Life; Oxford Univ. Press, 1931.

107) Greene (Th. M.) : The Arts and the Art of Criticism, Princeton University Press, 2nd ed., 1947.

108) (von) Grunbaum (Gustave E.) : A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism ; The Universit Aesthetics ; Actu- Press 1950. ermann, Paris 1939.

109) (von) Grunbaum (Gustave E.) : Growth and ab Heritage ; (The Arab Poetry A.D. 500 – 1000 ; (The Arab He

110) Guidi (Ign.): L'Arabie Antéislamique Lib. Armand Colin, Paris 1902.

111) Guyau (M.) : Les Problêmes de 9ième ed, Lib. Felix Alcan, P

112) Heinemann (F.H.) : Essay on alités Scientifiques et Industr

113) Hitti (Philip K.): America Heritage), ed. N.A. Faris

114) Huart (Cl.) : Litteratur

٤٢ —

115) Klinberg (Otto): Race and Psychology; Unesco, 2^{nd} impr., Paris 1951.

116) Knox (Israel): The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, Columbia University Press 1936.

117) Markheim (S.F.): Climate and the Energy of Nations; Oxford University Press 1947.

118) Mercier (Roger): La Théorie des Climats des "Réflexions Critique" à "L'Espris des Lois"; Revue d'Histoire Litt. de la France, N° 1,1953.

119) Nicholson (Reynold A.): A Literary History of the Arabs; Adelphi Terrace, 3^{rd} impr., London 1923.

120) Parker (De Witt H.): Aesthetics; (Twentieth Century Philosophy.)

121) Pepper (S.C.): The Basis of Criticism in the Arts; Harvard University Press 1949.

122) Platon: Le Banquet, Ou de l'Amour; Payat, Paris 1926.

123) Pope: Essay on Criticism; Macmillan, London 1950.

124) Read (H.): Collected Essays in Literary Criticism; 2^{nd} ed., Faber and Faber, London 1950.

125) Read (H.): Forms in Modern Poetry; Vision Press, London 1948.

126) Read (H.): The Meaning of Art; 1^{st} ed., Faber and Faber, London 1931.

127) Rey (A.): Léçons de Philosophie.

128) Saintsbury (George): A Hist. of Criticism; William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, 4^{th} ed.

129) Schüking (Levin L.): The Sociology of Literary Taste; Kegan Paul, London 1944. (trans. E.W. Dickes).

130) Semple (Ellen Churchill): Influences of Geographic Environment; London, Constable and Company 1937.

131) Stauffer (D.A,): The Nature of Poetry; 1^{st} ed.. New York 1949.

132) Trousset (J.): Nouveau Dictionnaire Encyclopédique;

133) Valentine (C.W.): An Introduction to Experimental Psychology;
Paris 1… Tutorial Press, 2^{nd} ed.. London 1936.
85) Bisson (Lau…: The Spirit of Language in Civilization; tr.
Pelican Books 19… Paul, London 1932.
86) Bosanquet (B.): His… …arren (Austin): Theory of Literature,
87) Burt (Cyril): How The …
London, 3^{rd} impr., 2^{nd} ed., 1… …cess; An Essay in Poetics,
88) Butcher (S.H.) Aristotle's The… …ndon 1953.
a Critical Text and a Translat… …us Birth of Language; Guild
millan, 1932.
89) Carritt (E.F.): An Introduction … …udy of Mental Life, 18^{th} ed.
University Liberary, London.

إستدراكات

وقعت أخطاء مطبعة نستدرك منها هنا ما نعد له أثرا فى موضعه ، ونرجو من القارىء الكريم ألا تفوته هذه الاستدراكات قبل قراءة الكتاب.

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٣	٣	ومرفتهم	ومعرفتهم	١٣٣	١	بالفحم	بالفم
٩	١	كتابه	كتاب	١٤٠	١٦	والتخيلية	التخيلية
١٥	١٦	على ن	على حين أن	١٤٠	١٩	النافع	والنافع
١٧	١٠	الحدث	الحدس	١٤١	٣	مدر	مدار
٢٧	٢٦	Centiory	Century	١٤٣	١٥	المرء	المرأى
٢٧	٢٢	ينبغى	(تحذف)	١٦٨	٢	فاذ	فاذا
٣٠	١٦	الأدب	عن الأدب	١٧٣	٢٤	(ينقل الهامش إلى الصفحة التالية)	
٣٠	١٧	اليونانية	اليونان	١٨٤	٢٥	نقد الشعر	العمدة
٣٩	١٢	الإلياذة	الإنياذة	١٨٧	٨	عندها	عندما
٤٨	١١	الدقيقة (٥)	الدقيقة	٢٠٠	٢	على	على اختلاف
٤٨	١٢	الإلهية) (٦)	الإلهية) (٥)	٢٠١	١	مخط	لخط
٤٨	١٣	الذهبية (٧)	الذهبية (٦)	٢٤٤	١٤	مصرعان	مصراعان
٤٨	١٥	معينة	معينة (٧)			متشا كلان (٤)	متشاكلان
٤٩	٢	(الفيزيائية) (١)	(الفيزيائية)	٢٧١	١٢	افائية	لقانية
٤٩	٦	التحليل) (٢)	التحليل) (١)	٢٧٥	١٩	رثوها	ورثوها
٤٩	١٩	Ibid.	Op. cit.,	٢٧٦	١٧	استعدات	استعدادات
٤٩	٢٠	[هامش (٢)]	(يحذف)	٢٩٨	١٧	بير	بين
٥١	٨	الفكربون	المقلبون	٣٠٥	٣	بدويك	بدونك
٥٥	٢١	3336	336	٣٢٦	٢	الروية	الرواية
٦٢	٢٣	p..	p. I.	٣٣٤	١	ون	دون
٦٦	٢١	89	8 — 9	٣٣٥	٢	أحسن	أحس
٩٥	١١	مختلفان	يختلفان	٣٥٢	١	أو	أن
٩٥	٢٤	p.	p. 50.	٣٥٦	١٥	الإدارة	الإرادة
١٠٤	١١	(٣)	(٢)	٣٥٦	٢٧	Oeaer	Oeser
١٠٥	١٦	التقديم	التقويم	٣٥٧	٢٥	الحالة	الحال
١٠٥	٠٧	القصة	القضية	٣٦٧	١	العملية	لعملية
١٠٩	٢٠	Eympathy	Sympathy	٣٧٠	٥	القول	القبول
١١٤	٦	تكوّن	تكوّن	٣٧٦	٧	يقصدوا	يقصد
				٣٧٨	٩	إن الشاعر	ان مناقضة الشاعر
١١٥	١٠	يكوّنون	يكوّنون	٣٨٨	٢٥	Natre	Nature
١٣٠	٤	فروعها	فرعها	٣٩٢	١٠	هذه	هذين
١٣١	١٣	براها	يراها	٤ ٤	٧	اقتصاد	الاقتصاد

